



موقف الفاوون

ماذا لو كان كمال الصليبي مسلماً؟

رحيل المؤرخ اللبناني الإشكالي كمال الصليبي (1929 - 2011)، يطرح هذا السؤال: ماذا لو كان كمال الصليبي مسلماً؟

فقد قام الصليبي بهدم ومشاكسة ما يُعتبر من البديهيّات في الكتاب المقدّس والتاريخين اليهودي والمسيحي، ومع ذلك لم يَهْدِر دمه ولم يعيش متخفياً ومطارداً، بل إنه كان في كل مرة يذهب إلى الأقصى في ردوده على الذين ينتقدونه.

بل إن ما فعله سلمان رشدي بالدين الإسلامي لا يكاد يُذكر بالنسبة إلى ما فعله الصليبي باليهودية والمسيحية. فماذا حصل لسلمان رشدي وماذا حصل لكمال الصليبي؟ الفارق بين الأمرين هو المسافة التي على الإسلام (وعليها كورثة للإسلام وتراثه) أن يقطعها ليستطيع دخول القرن السابع عشر أو الثامن عشر في أحسن الأحوال (وليس القرن الحالي).

وفي المسيحية اليوم، وفي أديان أخرى، ثمة كثير من أمثال كمال الصليبي يعيشون حياتهم بسلام وبلا مضايقات فعلية رغم انتقادهم وهمهم لما يمكن اعتباره مسلمات في تلك الأديان... إلا الإسلام.

هل لو كان الصليبي مسلماً كان سيجرؤ أصلاً على نقد القرآن، أو التشكيك بالرواية الإسلامية الرسمية عن الغزوات والفتوحات، أو الحديث عن التشويه غير النزيه وغير الأخلاقي الذي طاول العصر الجاهلي ورموزه وشعراءه؟

أين العلة إذا؟ عدم وجود مؤرخين مسلمين نقديين، أم عدم سماح الإسلام لهؤلاء بالكلام؟

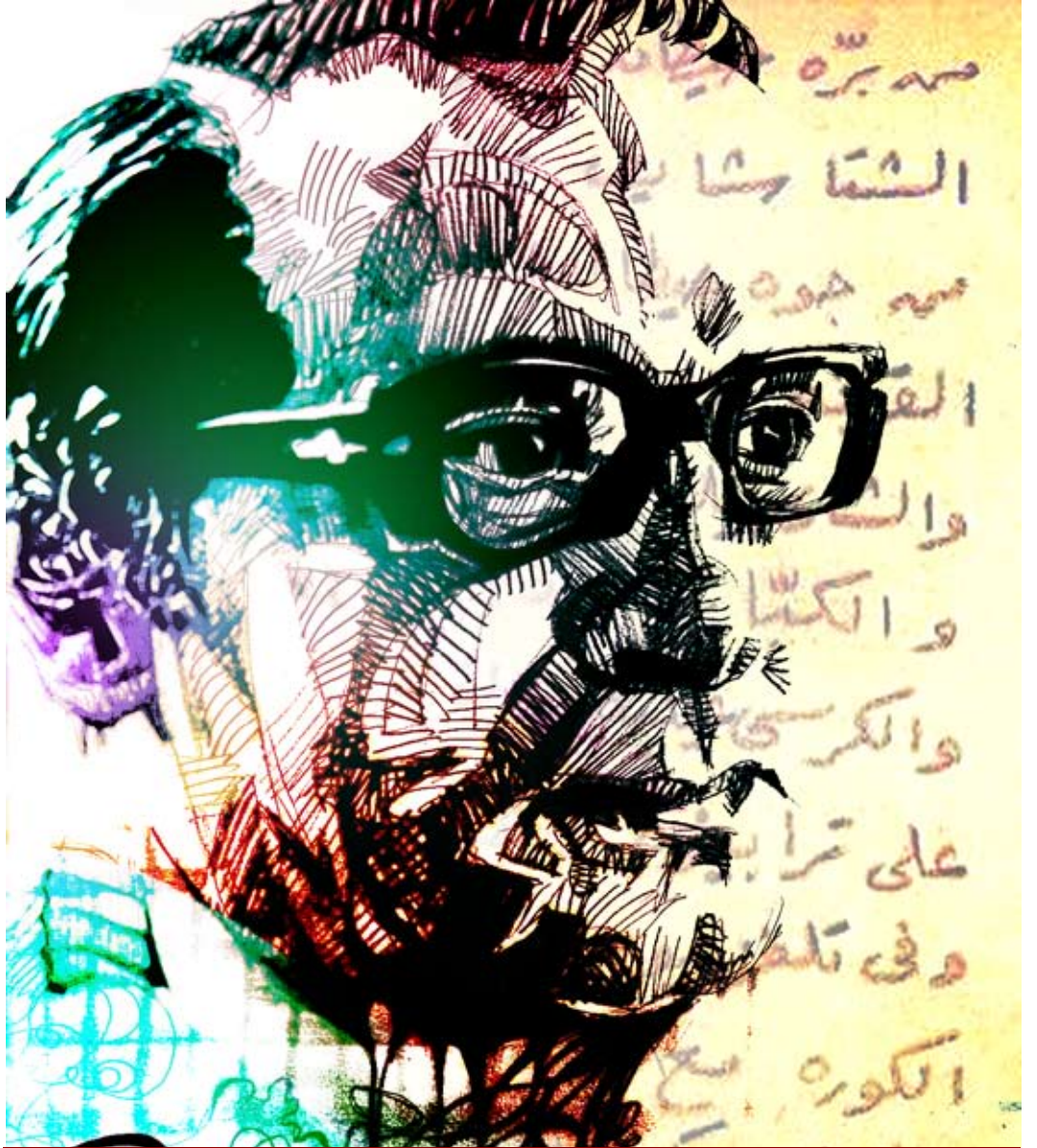
من يقرأ تراثنا العربي سيعجب مما أورده بعض مؤرخيه وشعرائه القدامى من نقد لمسائل بات اليوم مجرد الحديث عنها كبيرة من الكباثر.

إسلام اليوم هو الأكثر تخلفاً بين جميع مراحل التاريخ الإسلامي. هذه حقيقة ساطعة لا يفيد إنكارها، ويزيد من حدتها هؤلاء الذين يقومون بتقويل بعض الآيات القرآنية ما لا تقوله بخصوص الاكتشافات العلمية الحديثة، للقول بأن الإسلام - بحرفيته - دين لكل عصر، وبأن القرآن سبق الغرب في اختراعاته.

وما نقوله الآن بكل مسؤولية وشجاعة هو الآتي: أنّ للإسلام أن يدخل مرحلته التاريخية، وأنّ للنص الإسلامي أن يدخل مرحلته التاريخية... فطالما هما خارج مرحلتيهما التاريخيتين، طالما نحن خارج الحاضر والعصر والتاريخ.

■ سبق للشاعر الزميل عبد القادر الجنابي أن سأل في الماضي: ماذا لو كان أنسي الحاج مسلماً؟ لكن غاية الجنابي من سؤاله تقع في الفواتيم: الأثر الذي سيخلفه نمرّد أنسي الحاج لو جاء في السياق الإسلامي. بينما غاية سؤالنا تقع في البدايات: هل كان سيجرؤ كمال الصليبي أصلاً على المس بالأساطير الإسلامية؟

ما الفرق بين سوزان برنار والآمددي؟



المسحراتي فؤاد حداد

السنة الرابعة

العدد 42 - السبت 10 أيلول 2011

ما الفرق بين سوزان برنار والآمدي؟

كتب المتنبّي قصيدته بالريشة والدواة، وكتب السيّاب بالقلم، وفي مقدوري أنا وأقراني الكتابة على لوحة المفاتيح مباشرة. تطوّرت الريشة إلى قلم، وتطوّر القلمُ إلى لوحة مفاتيح. وتطوّرت الكتابة من التدوين اليدوي على سعف النخل إلى التشكيل البصري بالكلمات على ورقة بيضاء، ومن النسخ اعتماداً على الورّاقين والنساخين إلى المطبعة تعمل لوحدها.

تطوّرت عملية التلقّي أيضاً. فقد تطوّر الشعر من السماع إلى القراءة، ومن مخاطبة الأذن إلى محادثة العين. من الجهر إلى الهمس، ومن الإطراب إلى الإنصات، ومن التأثير في جمهور عام إلى «فضفضة» خفيفة الصوت مع قارئ مجهول.

كان الشعر قديماً يُسمَع ويُداع، أما اليوم فيُكتب، ويُقرأ أكثر مما يُسمَع. كان سيّد عصره في مجتمع لا تلتاف فيه ولا إذاعة ولا إنترنت. أما اليوم فلا. لقد جرّدت وسائل الإعلام والاتصال الحديثة الشعر الكثير من سلطاته في المجتمع، ومن جمهوره بالتأكيد. والسؤال الملحّ: كيف لي كشاعر في الألفية الثالثة أن أكتب قصيدةً بنفسيّة شاعر كالمتنبّي يفصلني عنه 1200 عام من المتغيّرات الجوهرية في كل شيء (السيّارة والإنترنت، وثورة المعلومات)؟ كيف لشاعر يسافر على متن طائرة أن يكتب نصّاً بنفسية، أو ذهنية، شاعر يقطع الصвраء على ظهر ناقّة؟ أتريدون من شاعر يرسل اليوم رسالة الكترونية من أقصى الأرض إلى أقصاها في لمح البصر أن يقول للريح «أبلغها السلام»؟! لقد دارت العجلة وتغيّر كل شيء. حتى اللغة العربية تغيّرت، شأن أي لغة حيّة، وغيرت. إن القنبلة في زمن المتنبي معناها «الجماعة من الناس والخيل» والقنبلة في زمني معناها الموت على هيئة انفجار. السيّارة في زمن المتنبي معناها «القافلة»، والسيّارة في زمني معناها سيّارة فحسب. الكلمة ذاتها إنما بشريّة وذاكرة جديديتين.

قصّد المتنبي بالأنابيب في شعره «ما بين كل عقدتين من الرمح»، ونقصد بها اليوم شيئاً آخر. قصّد بالقناة «عود الرمح»، وقصد بها شوقي السويس أو بنما، بينما نقصد نحن بما اليوم «الجزيرة» أو «BBC». فأين

هذه من تلك؟ وأين دار عيلة من باب توما الماغوط؟ أحياناً تنطبع الكلمة بمعنى ضدّ. كانت القموة مثلاً في العصّرين الأموي والعباسي بمعنى لا يخطر على بال: الخمر! بينما هي اليوم هذه المصوبة في الفنجان. لقد تغيّر معنى الكلمة من مشروب محظور، اجتماعياً ودينياً، إلى مُباح ومشاع، فكيف بـ1200 من المتغيّرات في كل شيء!

البريد في زمن المتنبي معناه رسول. وقيل معناه 12 ميلا. والبريد في لغة اليوم آلية لإرسال الرسائل واستقبالها. بل إن العرب كانت تُسمّي الدابّة التي تحمل الرسالة بريداً. ثم سُمّيت المسافّة بريداً. ثم سُمّي صندوقُ استقبال الرسائل الورقية بريداً. ثم سُمّي صندوق استقبال الرسائل الالكترونية والخلوية بريداً. هذه مجرّد كلمة نشطة في لغة حيّة. الماتف في زمن المتنبي يعني «كل ذي صوت»، وفي عموم الشعر العربي يعني الهامة، أو طائر يعينه كثير الشجون والترحال. والماتف في كلام اليوم آلة لا طائر. الشبكة قبل قرون شيء، وبعد قرون شيء آخر. يقول الفراهيدي إن السكّة «أوسع من الرقاق». والسكّة اليوم قطع حديدية يسير عليها القطار.

الغلب في شعر المعرّي تعني «القدح من الشراب»، وهي اليوم وعاء حافظ للأغذية والمشروبات.

وفي اللغة العربية كلمات طريفة: فـ«البطريق» في كلام العرب هو «القائد من قوَاد الروم» عامّة، وهو في شعر المتنبي خاصة، القائد الروماني «الشهير» الذي يقاتل سيف الدولة. أما بطريق اليوم فهو حيوان أليف يعيش في القطب المتجمّد ويعدّ مثلاً عظيماً للتضحية والإيثار. إن الفرق شاسع بين بطريق الـ«ناشيونال جيوغرافيك» وبين بطريق شاعر سيف الدولة.

المكوك يقول العرب «مكيال». والمكوك يقول العجم «صاروخ فضاء». والمكوك زيادة على المعنى الأول «طاس يُشرب به». هذا ما ذهب إليه واضح أول معجم في اللغة العربية الخليل بن أحمد الفراهيدي. أما معظم اللغويين، المعاصرين له واللاحقين به، فقد اكتفوا بالمعنى الشائع للكلمة «مكيال وحسب» باستثناء أبي بكر الرازي الذي قام، مشكوراً، بالتفصيل فقال: «المكوك مكيال وهو ثلاث كليلات! والكليجة منّا وسبعة أثمان منّا».

- ما المنأ؟ سألتُ مستغرباً. فضحك الرازي: «المنأ رطلان. والرطل إثنا عشرة أوقية والأوقية إشتارٌ وثلاثا إشتار».

- فما الإستار؟ قلتُ. فأجاب وقد بدا عليه الضيق: «الإستار 4 مثاقيل ونصف. والمثقال - حتى لا أسأله - درهم وثلاثة أسباع درهم. والدرهم ستة دوانيق».

- والدّانق ماذا؟ هه؟

- الدّانق قيراطان.

فقلتُ وكلي ثقة: مؤكّد أن القيراط هو وحدة وزن الذهب؟

«لا لا» صرخ الرازي في وجهي: «القيراط طسوجان.

والطّسُوج حَبّتان. والحبّة سدس ثمن درهم وهو جزء من ثمانية وأربعين جزءاً من درهم».

ما سبق هو المعنى العربي للفظة «مكوك» طوال قرون خلت. المعنى اليوم مختلف تماماً. حاولوا تخيّل ملامح مؤلف «مختار الضحاح» وأنا أقول له إن المكوك اليوم عبارة عن صاروخ فضاء حمل على منته، سنة 1969، رائد الفضاء الأميركي نيل أرمسترونج إلى سطح القمر.

- هه! أيّ قمر برّك؟ لا تقل لي هذا الذي في السماء!

والآن لنعد إلى السؤال:

كيف لشاعر يعيش في عصر ناطحات السحاب أن يكتب بمزاج شاعر في البادية! وهل وجد أحدكم مفردة «نافذة» في شعر امرئ القيس؟ بالتأكيد لا. ليس لأن المنازل، آنذاك، من دون نوافذ فحسب، بل لأن المفردة نفسها لم تتطوّر إلا مع تطوّر تصميم المنازل، تدريجاً، وتطوّر مواد البناء.

والعكس، حتى لا نبني أكاماً معمّمة، إن مفردة المكوك يقول العرب «مكيال». والمكوك يقول العجم «صاروخ فضاء». والمكوك زيادة على المعنى الأول «طاس يُشرب به». هذا ما ذهب إليه واضح أول معجم

في اللغة العربية الخليل بن أحمد الفراهيدي. أما معظم اللغويين، المعاصرين له واللاحقين به، فقد اكتفوا بالمعنى الشائع للكلمة «مكيال وحسب» باستثناء أبي بكر الرازي الذي قام، مشكوراً، بالتفصيل فقال: «المكوك مكيال وهو ثلاث كليلات! والكليجة منّا وسبعة أثمان منّا».

فكيف تحكم لنا في ذلك اعتقاداً؟ فتفكّر الحسن في ذلك ملياً. وقبل أن يُجيب قال واصل بن عطاء، وقد كان من المولطيين على مجلس الحسن: «أنا لا أقول إن صاحب الكبيرة مؤمن مطلقاً ولا كافر مطلقاً. بل هو في منزلة بين المنزلتين». وتضيف الرواية: «ثم قام واصل واعتزل إلى أسطوانة من أسطوانات المسجد. فقال الحسن البصري اعتزلنا واصل؟ وسوّا بذلك المعتزلة».

لم أتوقف عند هذه الرواية لارتباطها بتشكّل جماعة المعتزلة. اهتمامي لغوي. فقد لفتت انتباهي كلمة «أسطوانة». على الأرجح سُمّيت الأسطوانة التي نعرفها اليوم بهذا الاسم لأسباب بصرية خالصة تتعلق بالشكل تؤكدها هذه الرواية. ولم لا؟ فالتّعبان، في اللغة العربية، مشتقّ من التّعب وهو مسيل الماء، إن حركة الماء في السواقي والأنهار تُشبه، إلى حدّ كبير، حركة جسم الثعبان، فاشتقّ من الجذر اللغوي للتّعب. بمعنى أن التسمية - الاشتقاق كان استناداً إلى الشكل في كلمة «أسطوانة» واستناداً إلى الحركة في كلمة «ثعبان».

المجتمع يخترع واللغة تُسمّي. هذه هي القاعدة. المجتمع يبتكر واللغة تواكب. لا تنتظروا من اللغة العربية أن تخرع كلمات وعلوماً جديدة هكذا فجأة. فالمجتمعات العربية عاقر في شتى مجالات المعرفة الإنسانية. تلك هي العلّة. نحن اليوم عالة. نستملك ولا ننتج، نتأثّر ولا نؤثّر ولا وجود للتراكم في الشخصية العربية، ويأتي من يقول لك: الغرب! التطوّر في الحياة يفرض تطوُّراً حتمياً في اللغة عموماً، والشعر خصوصاً. هذه هي النتيجة الأولى. وسؤالِي للمحافظين: إذا كانت اللغة تتطوّر وتتغيّر خارطتها الجينية أفلا تتطوّر القوالب الكتابية «الأوزان» وما هي إلا أوعية؟ وإذا كانت المفردة تتمرّد على معناها الأصلي «الشعري»، أفلا تتمرّد القصيدة العربية على قوافيها وأوزانها الخليلية؟

2

فكرة المقارنة بين شاعرين من زمنيّن مختلفين فكة خاطئة أصلاً. كيف؟ اسمع هذا النص التاريخي الثمين: «لقي ابن مناذر بكّة حماداً الأرقط فقال له: أقرئّ أبا عبيدة السلام وقل له يقول لك ابن مناذر: اتّق الله واحكّم بين شعري وبين شعر عدي بن زيد ولا تقل ذلك جاهلي وهذا إسلامي. ذلك قديم وهذا مُحدث فتحكّم بين العصّرين واحكّم بين الشعّرين ودع العصبيّة».

يقع معظم نقاد الشعر العربي الحديث اليوم في ما وقع فيه من قبل الناقّد أبو عبيدة: الحداثيون يُفضّلون الشعر المُحدث على القديم بسبب حداثته الزمنية لا الفنيّة، والمحافظون كأبي عبيدة يتحسّرون على زمن أم كلثوم. وهكذا فالمقارنة بين زمنيّن لا نصين مقارنة فاسدة بالتأكيد.

الشعر، حين تعظم الموهبة، لا يتّصف بالزمنية. وهو مهما عظمت الموهبة محكوم بالزمن. شخصياً أؤمن أن الشعر بجودته وليس بزمان كتابته. وإلا لما كان المتنبي أكثر حداثة من شوقي. كما أن الشعر محكوم بسياقه الزمني والمكاني، وإلا لما كان تأثير قناة «الجزيرة» اليوم أقوى من تأثير كل محاسيات الشعر العربي.

والشعر محكوم بوظائفه أيضاً، وإلا لما هتف الثوار

السنة الرابعة

العدد 42 - السبت 10 أيلول 2011

في تونس ومصر واليمن بقول الشابي «إذا الشعب يوماً...

3

سأكتب كما أريد. لا أحتاج دروسَ تقوية من أحد مع احترامي للجميع. لست بحاجة إلى أن تقول لي سوزان برنار، مثلاً، كيف يجب أن أكتب وما هي شروط القصيدة. لا ينبغي لشاعر أن يُصفي إلى هذه التتظيرات أبداً: المجانية، عدم الطول، والقصر. حرام الخصر! أيّ قلّة عقل هذه؟! ما الفرق إذاً بين سوزان برنار والآمدي؟ تقوم القصيدة القديمة على الوزن، والجديدة على الإيقاع. تقوم الأولى، بحسب المتقدّمين، على وحدة البيت المستقل والقافية، وتقوم الجديدة بحسب المتأخرين، كأدونيس، على «وحدة متماسكة حيّة متنوّعة وتنقد ككل لا يتجزأ». مواصفات قديمة وأخرى حديثة. ولكل عصر عرّابه. بالعمامة والسواد في بغداد العباسية، والكرفنة والجيز في بيروت الحداثيّة.

يقول الآمدي في «الموازنة...» إن الشعر الجيد مبني بالضرورة، على «الكلام الذي يدلّ بعضه على بعضه، ويأخذ بعضه برقاب بعض. فإذا أنشدت صدر البيت علمت ما يأتي في عجزه».

ما الفرق بين هذا المعيار العضليّ للآمدي وبين أي معيار تقنيّ معاصر كقول أدونيس، في «زمن الشعر»، مثلاً، إن الشعر الحديث «يتخلّى عن الحادثة لأن الشعر يسير دائماً ضد الحادثة حد تعبير بودلير». هذا حكم قاضي جنابات لا شاعر!

لأولين شروط، إذاً، ولآخرين شروط: يقول المروزي، كمن يحدّد الخلطة السحرية للشعر، «يجب أن يكون المعنى وافياً شريفاً صحيحاً يقبله الذوق ويختاره». ويقول أنسي الحاج في مقدمة «لن»: «يجب أن تكون قصيدة النثر قصيرة لتوفر عنصر الإشراق. كل قصيدة هي بالضرورة قصيرة بناء على ما قاله إدغار آلن بو». يا سلام! «يجب» المروزي قديمة و«يجب» الحاج حديثة. على أي حال حسناً فعل الأخير إذ نكث، في ما بعد، بهذا الشرط في شعره. ذلك أن الشعر أكبر من أن يُحدّد بـ«يجب»، قديمة كانت أم حديثة.

المروزي من القدماء أكثر من استخدم لفظة «يجب». يقول، في شرح «ديوان الحماسة»، كلاماً معيارياً على الوزن الذي «يجب أن يكون يطرب الطبع لإيقاعه وبمازجه بصفاؤه». في المقابل قيل، وكتب، الكثير عن إيقاع قصيدة النثر والشبح الوزني الإليوتي الذي «يجب» أن يكون في قصيدة النثر!

يقول منظرو قصيدة النثر عن شروط قالت برنار إنها صاحبت كل قصيدة نثر عظيمة (هي تتحدّث عن أرث موجود بخلاف أصحاب مجلة «شعر» وتنتظيرهم لقصيدة نثر عربية مستقبلية وفي علم الغيب): أن تكون متوهجة، أن يكون فيها عنصر الإشراق، أن تكون مجانية (سّهاها أدونيس لازمنية أو لاغرضية)، والكثافة أو الإيجاز.

فإن لم تكن هذه «الشروط» متوافرة؟

أنا سأجيب: ستمتتع الصحف والمجلات والمنابر الحداثيّة عن نشرها أو سماعها. وهذا ضدّ المواطنة المتساوية في دولة الشعر.

البدوي التائه

جمال جمعة

ها أنا ثائبة على كتابك بدويّ تائه تحت سماء بلا نجوم أنتلمس كالأعمى طريقي عبرك تاركاً لأصابعي أن تقودني، في هذا الظلام، إلى روضك.

وفي كل مرّة عليّ أن أكون: تلميذاً نابهاً

يتعلّم الحساب بعد الرّعب على ظمرك وأبجدية القَبَل على شفَتَيْك، عاصِرَ التّبيذ

الذي يجزّر الكَثَرى من الأسار متيحاً لحبات الزّبيب أن تلتفّحها الشّمسُ

ويُثدّيهما الهواءُ،

دليل القوافل وهي تتحدّر على بطنك فلا تتبلّعها الرمال المتحرّكة المحيطة بسُرّتك،

راعِي القطيع

الذي يرعى الأعشاب في واديكَ المقدّس

ويقود الأمطارَ إلى نبعك،

عَساكُ الماهرُ

الذي يغرِف القَسَل من قفيريك دون أن يوقظ الدبابير.

بَدويّ تائه أنا

وحصاني الظامئِ قادني إلى بئرِك.

لساني هلالٌ على حَلَمَتك

وأنا ساجِدٌ في حرابِ البياض

أصلي...

الحمدُ لله

الذي جعل كلّ هذه البساتين

تحت رداثك.



أحمد الواصل

مجلة «القيثارة» صوت اللاذقية الشعري

الانقلابي على مرحلتها، وهو شعر التفعيلة وقصيدة النثر. ويمكن اعتبار الاتجاه العام لهذه المجلة حاملاً لبذرة هيأت الطريق لمجلة «شعر» (1957 - 1967) في بيروت، في بيانات شعرائها مثل أنسي الحاج وأدونيس، التي ستشكل صورة المرحلة الرابعة بدعم من مجلة «مواقف» (1968 - 1994) بين بيروت وباريس، وتوازئها «جماعة كركوك» (1964 - 1968) في العراق، ومجلة «غاليري 68» (1968 - 1971) في القاهرة. المرحلة الخامسة يمكن حصرها في فترة ظهور جماعة مجلة «إضاءة 77» (1977 - 1978) في مصر وصولاً إلى بيان «موت الكورس» (1984) لقاسم حداد وأمين صالح، وتأسيس مجلة «كلمات» (1987) في البحرين.

مجلة «القيثارة»

تضم «جماعة الشعر الجديد» التي أصدرت مجلة «القيثارة»، نخبة من المثقفين السوريين، فمنهم الطبيب والمحامي والمهندس. وقد وُضع اسم المجلة تحت ترويسة «منشورات جماعة الشعر الجديد». وعُرفت بأنها رسالة شعرية فنية، ولم توضع فيها أي إشارة إلى هيئة تحرير سوى أنه تصدرها لجنة بإشراف المحامي عبد العزيز أرناؤوط. وفي افتتاحية العدد الأول، يُبرر أصحاب «القيثارة» سبب إصدار المجلة بقولهم: «ونكاد في هذه البلاد لا نعرف أوقات الاغتياب الروحي والمرح النفسي ولا نحاول في ساعة من ساعات الفراغ أن نتخلص من الكلفة المعقدة التي يفرضها علينا المجتمع والتي أصبحت بتأثير العادة لاصقة بنا. ولا نعرف كيف نهيبُ لحواسنا جواً مريحاً ممتعاً نقي، فيه إلى أفراح الفن. وما يرافق هذه الأفراح من نشاط وتجدد وتطور وانسجام. إذ نتقصنا الثقافة الفنية الرفيعة، الذاهية ضغداً شطر آفاق الحق والخير والجمال». وحين نتساءل لماذا العناية بالشعر دون سواه؟ نجيبنا لجنة تحرير المجلة: «لهذا أقرُّ رأينا على إصدار هذه النشرة، ورأينا أن نخصّص للناحية الفنية الأكثر وضوحاً واستقراراً في بلادنا، وهي الشعر، أرحب حقل من حقولها نرح فيه عرائس الشعراء وخيالات القراء طليقة هائلة». وعندما نردُّ بأن هناك صحافة يمكن أن تكون حاضنة

صدرت مجلة «القيثارة» بين حزيران 1946 وأيار 1947 (12 عدداً) من مدينة اللاذقية في سوريا عن «جماعة الشعر الجديد»، وهو دأب كثير من الجماعات الثقافية في مطلع القرن العشرين حين تريد تحقيق حضورها في المشهد الثقافي.

تأتي فكرة إنشاء مجلة كوسيلة لتقديم مشروع ثقافي يتمثل في كتابة جديدة، وكان الغالب عليه الشعر. وقد عُرف بأن حركات التجديد الشعري انطلقت عبر كتاب نقدي أو مجلة أو ديوان شعر في تاريخ تطوّر الشعر العربي في القرن العشرين. وإذا كانت دواوين الشعر تقدّم التجربة بحدوء وانسياب، فإن البيانات والكتب النقدية تصاحبها ضجة صحافية. ولنا أن نشير إلى مراحل الكتابة العربية الجديدة تبعاً.

مراحل الكتابة الجديدة

المرحلة الأولى هي مرحلة التجديد الشعري التي يمثّلها إصدار الدواوين الشعرية لعبد الرحمن شكري منذ أولها «ضوء الجمر» (1909)، حتى «زهار الريف» (1919)، وصولاً إلى صدور كتاب «الديوان في الأدب والنقد» (1921) لكل من إبراهيم المازني ومحمود عباس العقاد. وتندرج في المرحلة ذاتها النصوص الشعرية لأمين الريحاني «هتاف الأودية» (1910)، وجبران خليل جبران «دمعة وابتسامة» (1914)، ومي زيادة «كلمات وإشارات» (1922)، ويحيى كات «الفربال» (1923) لميخائيل نعيمة من مهجره الأميركي، وكتاب «خاطر مصرخة» (1924) لمحمد حسن عواد الذي أصدره في فترة القلق الحجازي بجدة.

أما المرحلة الثانية فهي مرحلة التحرّر الشعري، ويمثّلها صدور ديوان «الشفق الباكي» (1927) لأحمد زكي أبو شادي، ومن ثم تأسيس مجلة «أبوللو» (1932 - 1934) في القاهرة، وإسهامات شاعريها البارزين: إبراهيم ناجي وعلي محمود طه، وبيان «الشعر المثنو» (1934) لحسين عفيف، وصدور بيان «يحيا الفن المنحط» (1938) لجورج حنين، وتأسيس جماعة «الفن والحريّة» (1939) السورية للاتجاه.

والمرحلة الثالثة صدور مجلة «القيثارة» (1946 - 1947) في اللاذقية، حيث استطاعت احتواء الشكل الشعري

في العدد الأول من مجلة «القيثارة» نشر الشاعر السوري نديم محمد أول أناشيد ديوانه الأشهر «آلام»

صحيح إذ نُشرت مادته باسمه الأصلي! أيضاً نشرت «القيثارة» لكاتب جديد مثل زكي مبارك، كما أنها ستتجاوز في أعدادها اللاحقة تتأول شعراء قدامى مشهورين نحو شعراء أقل شهرة، ممن يُصنّفون كشعراء أقلييات مثل: البازياري، والمكزون. ومن المواد البارزة في العددين الثامن والتاسع بحث مهم بعنوان «رأس شمر أو مدينة أوغاريت: الفكر والملاحم الشعرية في العالم» لمفيد عنوق. وخلافاً لعادة الاحتفاء المموج بشعراء فرنسيين وأميركيين مكّرسين، فقد كُتب تعريف في الشاعرة هيلانة فاكركسكو، ونُشرت ترجمة لأكثر من نص شعري لها (شروذ، نشيد حربي، حلم ليلة، البطل). كما وضعت مقالة عن الرسام رافائيل. وفي ختام العدد التاسع يظهر اسم إسماعيل مظر كاتباً لمقالة بعنوان «صحافتنا تتحدر».

وفي كل عدد يظهر اسم شاعر من الشعراء المكّرسين مثل بدوي الجبل وصلاح الأسير وعمر أبو ريشة، أو الجدد (آنذاك) مثل سعيد عقل ويوسف الخال وعلي أحمد سعيد الذي كان قد ادّعى أن المجلة لم تنشر له إلا عندما استخدم لقب «أدونيس»، ولكن هذا غير صحيح إذ نُشرت مادته باسمه الأصلي! أيضاً نشرت «القيثارة» لكاتب جديد مثل زكي مبارك، كما أنها ستتجاوز في أعدادها اللاحقة تتأول شعراء قدامى مشهورين نحو شعراء أقل شهرة، ممن يُصنّفون كشعراء أقلييات مثل: البازياري، والمكزون. ومن المواد البارزة في العددين الثامن والتاسع بحث مهم بعنوان «رأس شمر أو مدينة أوغاريت: الفكر والملاحم الشعرية في العالم» لمفيد عنوق. وخلافاً لعادة الاحتفاء المموج بشعراء فرنسيين وأميركيين مكّرسين، فقد كُتب تعريف في الشاعرة هيلانة فاكركسكو، ونُشرت ترجمة لأكثر من نص شعري لها (شروذ، نشيد حربي، حلم ليلة، البطل). كما وضعت مقالة عن الرسام رافائيل. وفي ختام العدد التاسع يظهر اسم إسماعيل مظر كاتباً لمقالة بعنوان «صحافتنا تتحدر».

التبشير بالسوريالية السورية

نمّيّ العدد العاشر من «القيثارة» بأنه تتبّى الشعر السوريالي في سوريا والذي كان تجربة رائدة لكل من الشاعرين السوريين: علي الناصر (1894 - 1970) وأورخان ميسر (1914 - 1965) من خلال ديوانهما المشترك «سريال وقصائد أخرى» (1948). ويذكر أن الشاعر الناصر أصدر ديوانين: «قصة قلب» (1928)، و«الظلم» (1931)، وقد وردت قصائد من شعر التفعيلة في الثاني ليُعدّ من رواد التجديد الشعري في سوريا.

وفي تقديم نموذجيهما من الشعر السوريالي ذكر المحرّر: «يُنشر الأدبيان الأستاذ أورخان ميسر والدكتور علي الناصر بدرسة جديدة من مدارس الرمزية، لم يتعرّف الأدب العربي إليها بعد، هي (السوريالية) أو مدرسة ما وراء الواقع. (...) والمعلوم أن فناني هذه المدرسة وأتباعها ينهلون من نبعة (اللاوعي) أو العقل الباطن في التعبير عن أحاسيسهم الخفية الدقيقة وأفكارهم الغامضة العميقة، ويتسيفون على آثارهم خيالات رمزية زاخرة بالألوان، وأجواء غنية بالتهاويل والظلال والألحان...».

وقد نُشر لميسر نص «أنت في رؤاي» مما يقول فيه:

«تَمَثَّلَت في رؤاي
نجمة كلما أعيين
تتشع ألواناً كاللحن
برقعها الشفاف، ووشاحها الفضفاض
يلامس أطرافها نثار الغيوم
تعلو وتنخفض سادرة في ظلال السراب
سراب الشوق».

ونُشر أيضاً نص للناصر بعنوان «شطر العدم الخالق»، مما يقول فيه:
«أنا في طريق لا أكيز له أولاً ولا آخر
ولكن خطواتي تُساق فيه...
أقذار وأوحال... أشواك وعثرات
أوحال وأقذار تتراكم بالخطى
الخطوة في البدء هجاء رغاء...
والساق لا تشعر بالقدر».

في العدد الحادي عشر، ما قبل الأخير، وُضع بيان متأخر يبدو أملت صياغته ظروف سياسية، فقد ذكر فيه:
1- إننا نفتخر بأن نكون من معتقلي مبدأ «النظر إلى ما قيل لا إلى ما قال».
2- كل من ينشر في «القيثارة» مسؤول - وحده - عن آرائه وأفكاره وكتابته.
3- باب النقد مفتوح أمام الجميع.
4- «القيثارة» وقف على المؤمنين بنيل الرسالة التي يؤدّيها الأدب للحياة. وهي أولاً وأخيراً، للفن، والفن الصافي وحده.

في العدد الأخير من المجلة حيث لا إشارة إلى ذلك(!) تُطالعنا نصوص شعرية ستكون شهيرة لكل من سعيد عقل «أجل من عيتيك»، لعلي محمود طه «اعتراف» والتي ستُعرف بـ«حديث قبله». ونشر أحمد الجندي قصيدة «دمعة ورحمة» في رثاء الشاعر إلياس أبو شبكة. وفاجأنا الرسام الشهير فاتح المدرّس بقصيدة «الدمعة» (1938) لجورج حنين، وتأسيس جماعة «الفن والحريّة» (1939) السورية للاتجاه.

والمرحلة الثالثة صدور مجلة «القيثارة» (1946 - 1947) في اللاذقية، حيث استطاعت احتواء الشكل الشعري





فؤاد حداد، رسم: عبدالله أحمد.

أحمد يحيى علي

«المسحراتي»

فؤاد حداد

لم تقتصر وفق رؤية حداد على حد الوصف فحسب لما تلتقطه عين الأديب، إنما تتجاوز ذلك إلى محاولة إيجاد حلول والارتقاء بالحال الاجتماعي القائم إلى ما هو أفضل؛ وهو ما حدا بخيري شلبي إلى القول في تقديمه لديوان «المسحراتي»: «الفنان الحق، الواسع الأفق ليس هو الذي يجسّد نقاط ضعف المجتمع ومخازي نظامه وسوء أخلاق عصره، بل هو الذي يقوم بتجسيد الصورة المثلى المرجوة لمجتمعه. ذلك أن المخازي الاجتماعية هي في النهاية مجرّد استثناء، وتبقى القاعدة العريضة من الناس حافلة بالقيم الإيجابية، ومهمة الفن أن يكتشف هذه القيم ويجسّدها ويروّج لها»^(١).

ولعل هذه الروح الإصلاحية في رؤية حداد التي حوّلها إلى واقع أدبي ملموس تُعسّر للرائيّ أزمة صدامه مع النظام السياسي التي وصلت ذروتها باعتقاله مرّتين خلال عقدي الخمسينيات والستينيات؛ فهذا الصوت الذي لا يكتفي بدور الراصد ينجح صاحبه والمنطوق اللغوي الصادر عنه حضوراً ذا طابع مقاوم ثوري يتغيّأ في خاتمة الرحلة التغيّير وصولاً إلى حالة مثالية متممّة؛ لذا فإن عدداً من المتابعين لنشاط شعر العاميّة في مصر منذ بدايات القرن العشرين يعتقدون بمقارنة بين شاعرَين، ومن ثمّ فريقَين في كتابة هذا النمط الأدبي:

الأول: يركّز على رفع الصوت بما يعجّ به سياق الواقع وأمله من آلام وهموم في عملية تقتصر فقط على إعادة إنتاج هذا الألم وفق طرح لغوي معيّن، وهي عملية سمّتها التكرار؛ فمن المعيشة الواقعية الحيّة للأزمة إلى الاستماع والإنصات إليها من خلال تلقّيها فناءً، وقد كان الرائد المعبرّ عن هذا الفريق الشاعر بيرم التونسي.

الثاني: أكثر تطوّراً؛ يقوم على الارتفاع في سلّم الاهتمام الأدبي من طور الرصد المعتمد على الوصف إلى طور استحضار النقيض الذي ينجح للرؤية المتأمّلة توازنهما؛ فوجود الأزمة التي تنتهي إلى حقل «الشّر» والكبد في حياة الإنسان يقنّضي بداهة حضور نقيضها، ألا وهو الحل أو النموذج المثالي في إطار حركة الحياة عموماً الممتدة على منطق الثنائيات الموجب وجود طرفين نقيضَين تتحرك الذات في المساحة الفاصلة

بينهما ذهاباً وإياباً بشكل دائم دون توقّف أو جمود في الغالب عند حال (طرف) بعينه.

هذه العقيدة في التناول التي انطلق من وحيتها فؤاد حداد بتبنيّه للواقعية في كتابة شعر العاميّة تجعله أحد ممثّلي هذا التيار^(٢)، الذي خرج من رحمة دواوين عدّة لحد: «أحرار وراء القضبان»، «حنيني السد»، «من نور الخيال وصنع الأجيال»، «المسحراتي»، «كلمة مصر»، «الضرة الزكية». وفيها تظهر رباعية البناء القائمة على تضافر عدد من العناصر في تشكيل القصيدة: صوت الشاعر حداد، صوت الشخصية المصرية العربية، الظرف الزمني وما يُلقيه من محاولات نفسية وفكرية على هذه الشخصية ومن ورائها ذات الشاعر المتفاعلة والراصدة، إطار المكان (البيئة المصرية) التي تتجلّى بداخلها ملامح هذه الثلاثية فتؤثّر هي الأخرى وتتأثّر بما ينجح عن تفاعلها.

«المسحراتي»: جماليات الجواز ومرونة الدلالة
المسحراتي كلمة تأخذنا بشكل مباشر إلى معنَين: الأول يتعلّق بهذا العمل الموسمي الذي يقوم به صاحبه في فترة معيّنة من العام (شهر رمضان) فيتولى مهمة إيقاظ الناس لتناول وجبة السحر والاستعداد لصلاة الصبح، ومن ثمّ بدء يوم من أيام الصيام... والثاني يمثّله فؤاد حداد حين استل هذا المعنى الأول من سياق واقعي ذي صبغة خاصة ليُنشئ فنّاً سباقاً موازيا له، وذلك بتوظيف هذه العناصر (المظاهر) المميّزة للحالة الاجتماعية المصرية المنطلقة من مرجع ديني معلوم (الإسلام):

- مهنة التسمير وأربابها.

- هذه الفترة من الليل التي ينشط فيها هذا العمل تحديداً (منتصف الليل حتى وقت الفجر).

- المتلقون لأثر هذا العمل الذين من شأنهم تحويل هذا الصوت الفردي إلى أفعال وسلوكيات تتمثّل في: البقطة بعد نوم - غالباً - الطعام، الاستعداد للصلاة، بدء يوم جديد في العبادة (الصيام) والعمل.

فكان إنتاج ذلك صوت الشاعر في «المسحراتي» الذي يقول: «اصحى يا نايم/ وخذ الدايم/ وقول نويت/ بكره ان جييت/ الشهر صايم/ والفجر قايم/ اصحى يا نايم/ وخذ الزقاق/ رمضان كريم».

إن هذه المقاطع من القصيدة الأولى «يا هادي» في ديوانه تقف بنا على طبيعة الدور الذي ينمّض به هذا الصوت في عالمنا، إنه التنبيه المشحون في دلالته بقضية سامية، هي تنظيم علاقة ينبغي أن تبقى مثالية باستمرار بين الإنسان وربّه من جانب، وبينه وبين الأرض التي يجيا عليها بما فيها ومن فيها من جانب آخر. ولا شك في أن هذا المنطوق يُعَدّ رسالة غير مباشرة مفادها أن الرؤية الواقعية التي يتبنّاها حداد عبر إبداعه ترنو إلى استحضار البعدين معا اللذين لا يستطيع الإنسان - غالباً - العيش دونهما: البعد الديني النابع من فطرة الميل إلى الخضوع للذات الإلهية، المسؤول الرئيس عن وجوده في الحياة، والبعد الحياتي الذي يقيم فيه الإنسان علاقات تفاعلية مع غيره من البشر والأشياء، تدفعها رغبة فطرية في التواصل وعدم الانعزال، مع نزوع دائم إلى الحركة والرحلة من أجل استكشاف غير المعلوم في هذا الفضاء الواسع، والبناء تبعاً لذلك.

وقد اختار شاعر العاميّة للتعبير عن هذه المعاني التي تأخذ صفة العموم ثياباً خاصا يحيل على السياق الحضاري الذي ينتمي إليه (العربي الإسلامي)، ولعل الإبداع الذي ينبشد لنفسه فضيلة الانتشار والبقاء هو الذي يجعل من مفردات سياقه الثقافي وقيم المجتمع الذي يحدّ جزءاً منه منطلقاً للوصول إلى العالمية؛ بوصفه يحمل من الإشارات الدلالية ما يهكّته من التحليق بعيداً عن أطر زمانية ومكانية أو أبنية حضارية خاصة ليكون مؤمّلاً لمخاطبة الإنسان الجنس الذي يمثّل بإمكاناته الذهنية والروحية منطقة مشتركة يلتقي عندها سائر أفراد الجماعة البشرية.
إذا كلمة «المسحراتي» تُعدّ الوجه العربي والإسلامي للفعل الإنساني عموماً الذي يقوم على معاني التنبيه، وتحويل الجمود إلى نوع من الحركة التي تقضي إلى حدوث تغيّر في النهاية. ويبدو أنّ الشخصية العربية الإسلامية في مسيرها الزماني والمكاني اختارت لهذا الدور الحشّاس - بناء على رؤية وتشكيل خاصَين - شخصية المسحراتي، الذي كان إذا فنّحن من خلال مسحراتي حداد أمام عينيّن، واقعية: تعكس جانباً من هويّة الذات العربية الإسلامية، وفنية: تنطلق من هذه الهوية وتُبقى عليها في الوقت نفسه، لكنها تحيل هذه الرؤية على ما يمكن وصفه

الزمن، حتى عُرف بعد ذلك ما يُسمّى فن التسمير، أو فن القومة، أي الفن الذي يعمل على قيام الناس؛ فأتسعت العبارة في ذهن فؤاد حداد، ثم ضاقت بعد ذلك باتّساع الفكرة في عقله ووجدانه؛ «فقومة الناس عملية كبيرة، وليس يكفي أن تكون من أجل التسمير فحسب؛ إنما الواجب أن تكون قومة حقيقية لا نوم بعدها... قومة يفعلون من خلالها الفعل الأكبر: الثورة، النهضة، الازدهار»^(٤).

إذا فنّحن مع هذا العمل وأهله نتعامل مع ثنائية (الفرد والجماعة)، وبداخلها على مستوى الواقع يبدو لنا سياق زمني واضح (شهر رمضان) وفترة زمنية بعينها هي فترة السحر التي لها صفة العموم والامتداد؛ بوصفها جزءاً في بناء الزمن يتكرّر يومياً، هذا التكرار الذي يتجاوز رمضان؛ بوصفه علامة ثقافية على الملامح المميّزة للشخصية العربية المسلمة قد جعله حداد قاعدة للخروج من الخالص إلى العام، مع احتفاظ هذا الخاص بما يميّزه: «مسحراتي/ منقرا تي/ بعد الصلاة/ على نبيّنا/ باقول يا هادي/ العقل زين/ الله هادي/ا ع الدهجه جينا/ على ريج حجازي/ سقنا المهينه/ الله يجازي/ الله يهاجينا».

فالخاص الذي يخرج منه صوت الفن ولا يتجمّد عنده هو: شهر رمضان، وقت السحر، تعبيرات اللغة المرتبطة بالقيام للطعام والشراب والصلاة، الغاية التي يُفسّرها مستقبل أثر هذا الصوت فيحدّدها في هذه المعاني السابقة وحدها...

أما العام المنشود من الشاعر فهو أكثر اتساعاً: الحياة بكل أوقاتها، وقت السحر تراه عين الفنان المتلبّسة بهذا الدور في وقت الأزمة عموماً، الغاية التي يُفسّرها مستقبل أثر هذا الصوت تتمثّل في النخوض والحركة بالفعل لتجاوز الأزمة التي تُعرّف في الواقع بوقت النوم؛ ومن ثمّ تصبح مسألة اليوم الجديد المنتظر مجيئه، والمرتبط بهمة التسمير في عين هذا المبدع الموشّع لدلالة «المسحراتي»، تعبيراً عن الحل ولخطة التوير بعد انقراج عقدة هذه الأزمة.

إذا فنّحن من خلال مسحراتي حداد أمام عينيّن، واقعية: تعكس جانباً من هويّة الذات العربية الإسلامية، وفنية: تنطلق من هذه الهوية وتُبقى عليها في الوقت نفسه، لكنها تحيل هذه الرؤية على ما يمكن وصفه

بعدسة مقفّرة تتيح لمنطوقها قدرة أكبر على الانتشار لتتجاوز حدوداً حضارية وثقافية مقصورة على فئة بشرية بعينها؛ بما ينعحها قابلية التواصل مع الجماعة الإنسانية عموماً...

أحمد شوقي وفؤاد حداد

... تنتج الرؤية التي تبلور شففاً بالواقع وحرصاً على جعله البطل في عالم القصيدة لثنائية «الفصحى والعاميّة» أن تكون منطلقاً ورحماً لخروج ثنائية مترتبة عليها هي أحمد شوقي وفؤاد حداد؛ فالاثنتان أبناء أدبيون للعصر الحديث، وكلاهما مارس لعبة كتابة الشعر، وكلاهما ركز على الواقع وجعل له نصيباً في فنه، يبدو ذلك بالنسبة إلى شوقي في المرحلة الأخيرة من حياته التي لُقّب فيها - وفق منطوق شوقي ضيف في كتابه «شوقي شاعر العصر الحديث» - بـ«شاعر الشعب»، لكن هذه الشعبية كانت مشروطة بالانتماء الأدبي لهذا الشاعر؛ فهو واحد من أبناء مدرسة الإحياء والبعث التي ترى ضرورة حتمية في الاحتفاظ بالتقاليد العريقة للقصيدة العربية على مستوى الشكل، مع استحضار الروح العربية التراثية في الصياغة اللغوية على مستوى المفرد والتركيب والصور، والهيئة الموسيقية وذلك لإنقاذ الوضع الأدبي ومن ثم اللغة من حالة الجمود الزمن التي أصابتها على مدى زمن طويل؛ إذا كانت الفصحى هي الوسيلة والغاية المتممّة في الوقت نفسه من قبل أرباب هذا التيار؛ لذا فإن التوجّه إلى الشعب في تلك المرحلة الدقيقة من حياة شوقي وحياة مصر كان موهناً بالاستخدام الراقي للغة في مستواها الأعلى؛ ومن ثمّ فإن القضايا التي أفرزها عالمه المحيط وأضحت همّاً له تتلّى فناً في بعض قصائده بموازاة الهمّ الجمعي بما يرسل عبر لسان الحال رسالة إلى الجماعة المتلقية مفادها أن استقبال هذه القصائد كما هي مقروءة أو مسموعة عبر فنّ الفناء على يد واحد مثل محمد عبد الوهاب أو أم كلثوم يتطلب منك أيها الجمع العروج فوق لغة الاستعمال اليومي الغالبة على سلوكك وصولاً إلى هذا المستوى الذي جعلته أداة أعبر بها عن قضاياك. إذا فإن هذه الواقعية التي استغرقت شوقي كثيراً في أدبه وجعلته وفق المنطوق الناقد له من قبل عباس

السنة الرابعة

١	٢	٣	٤	٥	٦
٧	٨	٩	١٠	١١	١٢
١٣	١٤	١٥	١٦	١٧	١٨
١٩	٢٠	٢١	٢٢	٢٣	٢٤
٢٥	٢٦	٢٧	٢٨	٢٩	٣٠
٣١	٣٢	٣٣	٣٤	٣٥	٣٦
٣٧	٣٨	٣٩	٤٠	٤١	٤٢
٤٣	٤٤	٤٥	٤٦	٤٧	٤٨
٤٩	٥٠	٥١	٥٢	٥٣	٥٤
٥٥	٥٦	٥٧	٥٨	٥٩	٦٠
٦١	٦٢	٦٣	٦٤	٦٥	٦٦
٦٧	٦٨	٦٩	٧٠	٧١	٧٢
٧٣	٧٤	٧٥	٧٦	٧٧	٧٨
٧٩	٨٠	٨١	٨٢	٨٣	٨٤
٨٥	٨٦	٨٧	٨٨	٨٩	٩٠
٩١	٩٢	٩٣	٩٤	٩٥	٩٦
٩٧	٩٨	٩٩	١٠٠		

محمود العقاد «شوقي شاعر غيري» تعكس رؤية للعالم تبدو مغايرة إلى حدّ كبير للحالة الفئائية التي هيمنت على شعرنا العربي لأزمنة مديدة؛ بحكم الحضور اللافت لصوت الفرد والتركيز الشديد الناجم عن ذلك على المشاعر والانفعالات الخاصة في عملية الطرح الشعري. لكن هذه الحالة بدأت تتغيّر - بدرجة من الدرجات - إنمّا مع الاحتفاظ بالمظهر الشكلي للتجربة على مستوى البناء والصياغة وبعض صور الخيال... أمّا شعبية حداد ورفاقه فتصدر عن رؤية تبدو أكثر حركية؛ فالتعامل الإيجابي مع قضايا الجماعة، خصوصاً أبناء الطبقات الفقيرة لا يجب أن يكون من موقع ثابت يقوم على مجرّد التلقّي من هذا العالم؛ أخباره وأحداثه التي تتصل، ثم معايشتها تأمّلاً بعدما أصبحت ماضياً، ثم القيام بصياغتها شعراً، كما هو الحال عند شوقي في شعر المناسبات... فمن الواضح أنّ هذه الآلية في الإبداع قد تعرّضت لقدر من الجدل والاختلاف من قبل حداد ومن على شاكلته، لكن من خلال سلوك أدبي؛ فالواقعية الحقّة تعني أن يرتدي الأديب ثياب الصحافي وينزل متجوّلاً فضاءات الواقع، ملتقطاً منه ما يستحق الإشارة والاهتمام؛ فبدلاً من أن يبكث الأديب في موقع البقعول مستقبل الحدث، كما كان يفعل شوقي غالباً، يقوم هو بأخذ زمام المبادرة وأداء دور الفاعل الإيجابي المتجوّل الراصد، ولعل فكرة التجوال هذه هي ما نلاحظها بشكل جلي ويُجسّدها «المسحراتي»... وبالتوازي مع هذا النزول المادي يأتي نزول آخر لغوي ينعكس في الالتفات من المستوى الفصيح إلى المستوى العامّي نفاشياً مع حالة النقل الهّي من الواقع إلى عالم الفن التي يريدها أرباب شعر العائية، وأتساقاً مع هذا المستوى الأكثر توظيفاً في عمليات التواصل، وتأسيساً على ذلك يمكن القول: إن هذه الفئائية التي تصدر عن حالة نفسية وعاطفية خاصة ستتدرّ بثياب الجمعية التي هي محل القصد والاهتمام في عقيدة الأديب الواقعي وصانع شعر العائبة على وجه الخصوص؛ فهذا المسحراتي نجده في أولى قصائده «يا هادي» يقول قائلاً: «وإنا صنعتي مسحراتي في البلد جوال/ حيّت وديبت كما عاشق ليالي طوال/ وكل شر وحتّه من بلدي/ حتّه من كبدي/ حتّه من موال/ في عيني إنسان وفي عيون البلد إنسان/ طوله البلد بعدما داست على الأوّثان/ طوله البلد شهءإما قدّموا العرسان/ طوله البلد يا أحن قلوب وأوفى لسان/ غنيّ الأمل يا حبيب والفتح يا حسان/... إصحي يا نايم/ وخذ الداييم...».

إن هذه الياء النسبية في العنوان، وفي هذا الفاعل الجوال «المسحراتي» ستتستحيل في داخل غرفات هذا العالم الفنّي إلى ياء المتكلم المفرد؛ نفاشياً مع الطبيعة الفردية لصاحب هذه المهنة من جانب، ومع منطق الشعر - بصفة عامّة - الذي يميّمن عليه في النهاية صوت الفرد الواحد من جانب آخر، لكن المهمّ الذي يجتضه وتُفصّح عنه كلماته مرجعه إلى الواقع والجماعة الساكنة فيه، وليس أدلّ على ذلك من التواصل والاتصاق الحاصلين بين الجزء والكل الذي يشف عنه منطوقه: «وكل شر وحتّه من بلدي/ حتّه من كبدي/ حتّه من موال».

... وفي «المسحراتي» نوع من الاستلهام لتجربة عمرو بن كلثوم في الجاهلية، لكن الفرد عنده ليس لديه حضور مميّز، لأنه مثاه ناهياً مع الجمع الذي كشف عن نفسه بوضوح بكثرة استخدامه لضمير المتكلمين «نحن» داخل معلقته: «نحن الكامون إذا أظننا ونحن العازمون إذا عُصينا ونحن التاركون لما سخطنا

العدد 42 - السبت 10 أيلول 2011

١	٢	٣	٤	٥	٦
٧	٨	٩	١٠	١١	١٢
١٣	١٤	١٥	١٦	١٧	١٨
١٩	٢٠	٢١	٢٢	٢٣	٢٤
٢٥	٢٦	٢٧	٢٨	٢٩	٣٠
٣١	٣٢	٣٣	٣٤	٣٥	٣٦
٣٧	٣٨	٣٩	٤٠	٤١	٤٢
٤٣	٤٤	٤٥	٤٦	٤٧	٤٨
٤٩	٥٠	٥١	٥٢	٥٣	٥٤
٥٥	٥٦	٥٧	٥٨	٥٩	٦٠
٦١	٦٢	٦٣	٦٤	٦٥	٦٦
٦٧	٦٨	٦٩	٧٠	٧١	٧٢
٧٣	٧٤	٧٥	٧٦	٧٧	٧٨
٧٩	٨٠	٨١	٨٢	٨٣	٨٤
٨٥	٨٦	٨٧	٨٨	٨٩	٩٠
٩١	٩٢	٩٣	٩٤	٩٥	٩٦
٩٧	٩٨	٩٩	١٠٠		

في قرن من عمر الزمن هو القرن العشرون - مثلاً - وفق قوانين ومعطيات بعينها يفض بشكل غير مباشر على معرفة الحال في العصور التي سبقت بناءً على نظرية النمو والتطوّر، ليس فقط للمقارنة ولكن لأن وعاء الحاضر المضارع غالباً ما يتضمّن أموراً تحدث لها صفة التماثل مع غيرها مما كان في الماضي؛ ومن ثمّ فإنّ التعامل معها يلزم استلهام خبرة السابقين ومعرفة ما صنعوا؛ إيماناً بوحدة التجارب الإنسانية المؤسّسة على منطق التكرار، لكن مع اختلاف التفاصيل. إنّما فمن العسير جداً الابتعاد مطلقاً عن هذا القديم، الذي علينا - بناءً على رؤية حداد - النظر إليه في ظل علاقة منطقية تجمع بين الأب والابن، والإمام الشيخ وتلامذته؛ فإذا أمكن أن يتخلص الابن من حتمية صلته بالأب والجد كان بالإمكان الحديث عن زوال الصلة بين الحاضر والماضي، ولقد أكّد المسحراتي الشاعر على هذا القانون بمنطوق آخر داخل القصيدة: «أقول لك الحق واضرب لك مثل ساير/ وإن كنت ما عرفشي لا اختي ولا اساير/ من صفر سني وإنا صاحب مزاج ثاير/ واكمني ثاير لا يمكن يا ألف بائي/ تلاقي زبي على همدك أليف باقي/ واكمني ثاير باقول من فات قديمه تاه/ لا بد للحي يترحّم على موتاه/ واللي أتى بالجديد لولا القديم ما أتاه/ يا أمتاه أنا إبنك ع الأثر ساير».

في هذا المنطوق قد تمّ شعراً توظيف فضيلة «الر» ذات المنطلق الديني في سبيل التأكيد على قدسية الصلة التي يجب أن تربط بين كل حاضر يتوخّى النهوض ومامضٍ حافل بالخرات التي من المستحيل تجاهلها؛ ومن ثمّ فإنّ إزالة حالة النوم هذه بالاستيقاظ والاستعداد ليوم جديد تعني حسم هذا الإشكال لمصلحة الوفاء للماضي دون الهيام المطلق به... لأنّ في ذلك حفاظاً على هويّة الأمة، أي على الوجه الذي يعطيها تميزاً وحضوراً خاصاً تُعرّف به بين غيرها، وقد جاء هذا التوظيف الشعري مصحوباً بإشارات جزئية منمّعة بإيقاع موسيقي خاص مثل قوله «مثل ساير» الذي يأخذنا إلى مصنّف تراثي أصيل هو «المثل السائر» لابن الأثير، وبمازنته يأتي هذا الابن الوفي ليقول خلاصاً: «يا أمتاه أنا إبنك ع الأثر ساير»...

الهوامش:

- د . د . يسري عزب وآخرون، فؤاد حداد: دراسات في شعره، الطبعة الأولى، 1987، دار الغد للنشر، القاهرة، ص ص 88 - 89.
- خيري شلبي، مقدّمة ديوان «المسحراتي»، الطبعة الأولى، 1987، دار سينا للنشر، القاهرة، ص 8.
- د . د . يسري عزب وآخرون، مصدر سابق، ص ص 6 - 12.
- خيري شلبي، مصدر سابق، ص 12.
- انظر: أحمد بن الأمين الشنقيطي، شرح المعلقات العشر وأخبار شعرائها، معلقة عمرو بن كلثوم، 1994، دار الكتاب العربي، بيروت، ص ص 85 - 97.

الواقع بالنسبة

إلى أحمد شوقي

حوادث، لكنه

بالنسبة إلى فؤاد

حداد قضايا

العدد 42 - السبت 10 أيلول 2011

السنة الرابعة

١	٢	٣	٤	٥	٦
٧	٨	٩	١٠	١١	١٢
١٣	١٤	١٥	١٦	١٧	١٨
١٩	٢٠	٢١	٢٢	٢٣	٢٤
٢٥	٢٦	٢٧	٢٨	٢٩	٣٠
٣١	٣٢	٣٣	٣٤	٣٥	٣٦
٣٧	٣٨	٣٩	٤٠	٤١	٤٢
٤٣	٤٤	٤٥	٤٦	٤٧	٤٨
٤٩	٥٠	٥١	٥٢	٥٣	٥٤
٥٥	٥٦	٥٧	٥٨	٥٩	٦٠
٦١	٦٢	٦٣	٦٤	٦٥	٦٦
٦٧	٦٨	٦٩	٧٠	٧١	٧٢
٧٣	٧٤	٧٥	٧٦	٧٧	٧٨
٧٩	٨٠	٨١	٨٢	٨٣	٨٤
٨٥	٨٦	٨٧	٨٨	٨٩	٩٠
٩١	٩٢	٩٣	٩٤	٩٥	٩٦
٩٧	٩٨	٩٩	١٠٠		

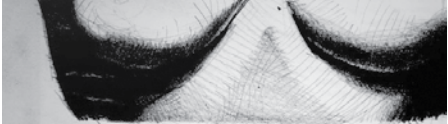
١	٢	٣	٤	٥	٦
٧	٨	٩	١٠	١١	١٢
١٣	١٤	١٥	١٦	١٧	١٨
١٩	٢٠	٢١	٢٢	٢٣	٢٤
٢٥	٢٦	٢٧	٢٨	٢٩	٣٠
٣١	٣٢	٣٣	٣٤	٣٥	٣٦
٣٧	٣٨	٣٩	٤٠	٤١	٤٢
٤٣	٤٤	٤٥	٤٦	٤٧	٤٨
٤٩	٥٠	٥١	٥٢	٥٣	٥٤
٥٥	٥٦	٥٧	٥٨	٥٩	٦٠
٦١	٦٢	٦٣	٦٤	٦٥	٦٦
٦٧	٦٨	٦٩	٧٠	٧١	٧٢
٧٣	٧٤	٧٥	٧٦	٧٧	٧٨
٧٩	٨٠	٨١	٨٢	٨٣	٨٤
٨٥	٨٦	٨٧	٨٨	٨٩	٩٠
٩١	٩٢	٩٣	٩٤	٩٥	٩٦
٩٧	٩٨	٩٩	١٠٠		

١	٢	٣	٤	٥	٦
٧	٨	٩	١٠	١١	١٢
١٣	١٤	١٥	١٦	١٧	١٨
١٩	٢٠	٢١	٢٢	٢٣	٢٤
٢٥	٢٦	٢٧	٢٨	٢٩	٣٠
٣١	٣٢	٣٣	٣٤	٣٥	٣٦
٣٧	٣٨	٣٩	٤٠	٤١	٤٢
٤٣	٤٤	٤٥	٤٦	٤٧	٤٨
٤٩	٥٠	٥١	٥٢	٥٣	٥٤
٥٥	٥٦	٥٧	٥٨	٥٩	٦٠
٦١	٦٢	٦٣	٦٤	٦٥	٦٦
٦٧	٦٨	٦٩	٧٠	٧١	٧٢
٧٣	٧٤	٧٥	٧٦	٧٧	٧٨
٧٩	٨٠	٨١	٨٢	٨٣	٨٤
٨٥	٨٦	٨٧	٨٨	٨٩	٩٠
٩١	٩٢	٩٣	٩٤	٩٥	٩٦
٩٧	٩٨	٩٩	١٠٠		

١	٢	٣	٤	٥	٦
٧	٨	٩	١٠	١١	١٢
١٣	١٤	١٥	١٦	١٧	١٨
١٩	٢٠	٢١	٢٢	٢٣	٢٤
٢٥	٢٦	٢٧	٢٨	٢٩	٣٠
٣١	٣٢	٣٣	٣٤	٣٥	٣٦
٣٧	٣٨	٣٩	٤٠	٤١	٤٢
٤٣	٤٤	٤٥	٤٦	٤٧	٤٨
٤٩	٥٠	٥١	٥٢	٥٣	٥٤
٥٥	٥٦	٥٧	٥٨	٥٩	٦٠
٦١	٦٢	٦٣	٦٤	٦٥	٦٦
٦٧	٦٨	٦٩	٧٠	٧١	٧٢
٧٣	٧٤	٧٥	٧٦	٧٧	٧٨
٧٩	٨٠	٨١	٨٢	٨٣	٨٤
٨٥	٨٦	٨٧	٨٨	٨٩	٩٠
٩١	٩٢	٩٣	٩٤	٩٥	٩٦
٩٧	٩٨	٩٩	١٠٠		

غرافيك

بورنوغرافي عربي



سليم البيك، رسم: عبدالله أحمد. فانت،

يعمد «المؤلف» فيها إلى تقنية الكولاج ويَنفِذُها باستخدام وسائط متعدّدة من صور فوتوغرافية إلى استكشات ولوحات مرسومة، ويؤلفها ويدمجها جميعها مع «إفكتس» كمبيوتريا على صفحات بيّني بها كتابه البصري. فصول هذا الكتاب، والتي تصوّر كل منها عالماً جنسياً مختلفاً عند المرأة البطلة، تتميّز عن بعضها البعض بالأسلوب الغرافيكي والوسائط المستخدمة والألوان الطاغية، وتتباين بشدّة في ذلك كأنها مجموعة أعلام ليس فيها ما يترابط إلا البعد الزمني وتسلسله والجسد العاري للمرأة التي تنتقل من باب ندخله كما دخلت الفيلم أول مرّة، إلى أن تخرج من الفيلم بأكمله آخر الكتاب.

الكتاب الذي وصلني من فرنسا، منّع في دول عدّة منها كندا، وبطبيعة الحال هو ممنوع في البلاد العربية كلها. والسؤال الذي أودّ طرحه من خلال هذه الأسطر لا يخصّ الرقابة، ولا مدى منع أو إباحة أي كتاب مهما وصل إليه من إباحيّة. ساكون أكثر تفاؤلاً في زمن الثورات لأسأل عن نوعين من الكتب سيكون حضورهما، كإنتاج عربي، فعلاً ثوريا في المشهد الثقافي العربي: الأول هو الرواية الغرافيكية من ناحية الشكل، والثاني وهو الأهم والأكثر ثوريّة، الأدب البورنوغرافي أو حتى الإيروتيكي من ناحية المضمون.

أما السؤال الأكثر ثوريّة على الإطلاق، فهو متى يجرؤ أحدهم على إصدار رواية تجمع ما بين الغرافيكية والبورنوغرافية في الوقت ذاته؟

حسناً، بعد ثوراتنا العربية لم أعد أتدّرّد في طرح أي سؤال أو أي احتمال، لذلك لن اعتبر سؤالي هذا هذراً.

إن تجرّأ أحدهم على الجمع ما بين الأمرين، إن تجرّأ على على الإبداع في الجنس كصور ورسمات (وهو ما يجرّم ويحظر في نصوص مكتوبة أصلاً) وبشكل إباحي بورنوغرافي فحّ قد يفوق فيه الفُرَجُ فرَجَ لوحة غوستاف كوربيه الشهيرة صداميّة، ويقرّر إصدارها في كتاب، أي دار انتحارية ستجرؤ على نشره وتوزيعه؟ وأي مكتبة ستجرؤ على بيعه؟ والأسوأ، أي مثقف سيجرؤ على اقتنائه و«الاعتراف» بذلك؟ ثم، أي كاتب سيكتب عنه؟ وأي صحيفة ستنتشر؟ وإلى آخر هذه الأسئلة...

تدخل المرأة إلى بيتها متعبّة، تجرّ حقيبة السفر، لا تجد شريكها، تتصل به، تتعرّى، تسرح قليلاً في البيت لوحدها، تجد جهاز عرض سينمائي، تشغله، يبدأ العرض: رجل وامرأة يمارسان الجنس في لقطات مشوّشة سرعان ما تتّضح لتدخل إليهما، فإلى عوالم خيالية من ممارسات جنسية جماعيّة تنتدّ وتتّوّع على طول الرواية. وسارت على ذلك الشبهة الرئيسية للرواية الغرافيكية البورنوغرافية «سيلبولويد» (وهو اسم قديم للسينما) للبريطاني ديف ماكاين، ليكون الكتاب مشاهد جنسية متسلسلة تمارسها المرأة على طول فصوله.

الرواية أولّاً غرافيكية، وهي غير الكوميكس أو الرسوم المرفقة بنصوص، حيث يفوق النص في معظم حالاته الرسم أهمية.

والرواية ثانياً بورنوغرافية، وهي الأشدّ مباشرة وإباحية في تناول الموضوع الجنسي من «الإيروتيكية»، رغم أن الكتاب يُعرّف نفسه بـ«الإيروتيكي»، إلا أن تصوير الجنس فيه أقرب إلى البورنوغرافية، وذلك لا يعيها على كل حال. و - في هذا الموضوع بالذات - كله عند العرب جنس!

وعند عرب ما قبل الثورات (وكُلّي أمل في ما نكونه بعدها) لا وجود للروايات الغرافيكية، كما أن الكوميكس عندنا يَرتئى له. ولا نعرف ما تكون البورنوغرافيا، كما أن الإيروتيكا عندنا يَرتئى لها (ولذلك، أيضاً، لن يفرّق حينها أكان الكتاب بورنوغرافيا أم إيروتيكياً).

الرواية بصرية بامتياز، لا نصوص فيها، ولا عناوين، ولا هي حتى رسوم فقط، بل تصميمات غرافيكية



إن تجرّأ أحدهم على تقديم صورة بصرية في كتاب عن امرأة ذات سبعة أزواج من الأثداء (ما مجموعه 14 ثدياً رجراجاً)، عن مخلوق شيطاني (ك«غارغويل» الخرافي المعتلي كاتدرائية نوتردام بباريس) بعضو ذكري بطول ذراعه، عن امرأة لسانها بطول شعرها وحلمتها كإصبعها، عن وضعيات عجيبة لن «تتفع» - لحسرتي - إلا في رسوم غرافيكية تصل فيها الليونة حدّ الإطلاق، عن جنس جماعي لآدميين ومخلوقات خرافية... إن تجرّأ أحدهم على تقديم رواية بصرية عربية عن كل هذه علناً في مقهى، ما لم تفرغ تلك الصوفا المعزولة حيث لن يفضح أمره أحدهم؛ هكذا قرأته متلفّناً. ثم هكذا، متلفّناً، كتبت هذه المقالة.

لا أدري إن كان إصدار كتاب كهذا سيرتقي في جرأته إلى خروج متظاهر في سوريا مثلاً ليوم واحد فقط، لا لشهور دامية. لست أحاول إقحام الثورات العربية في موضوعي هذا، إلا أنني ساشبّت كل برائن آمالي في ما يخصّ الثقافة العربية، بثورات ترسم بالدم تاريخاً عربياً جديداً، لأنني سأسمح لنفسي بأن أرى حرية ثقافية تطلقها الثورات التي منحتني شعوراً مزماً بأنّ ليس هنالك ما لا يمكن توقّعه. وليست الفنون والآداب يهزل عن ذلك.

والحال هذه، لن يكون سؤالي، عن كتب أدبية أو غرافيكية عربية بورنوغرافية أو إيروتيكية، لا هذراً ولا ترفاً.

هل سيجرؤ عرب

ما بعد الثورات

على إصدار رواية

تجمع بين الغرافيكية

والبورنوغرافية؟



ت. س. إليوت،
رسم: عبدالله أحمد.

جيمز لونكينباخ
ترجمة: علي أبو خطاب

ما هو الشعر ما بعد الحداثي؟

«لدى الشعر الحداثي الل للاتجاهات المتناقضة، التي غُزلت وبولغ فيها في ما بعد الحداثة، والتي يبدو كل منها بشكل مُفرع معارضاً للآخر وللمراحل المبكرة للحداثة». هذه العبارة كتبها تقريباً راندال جاريل، ولكن حيث كتب جاريل «رومنسي» و«حديث» استبدلتهما بـ«حداثي» و«ما بعد حداثي»، وكانت النتيجة عبارة لا تُقدّم فقط مدخلاً جيداً لبداية الحديث عن تطلّبات الشعر الأميركي خلال العقود القليلة الماضية، بل أيضاً تدكّرنا بتلك التطلّبات التي اتّبعَت نمطاً مرّ علينا سابقاً⁽¹⁾. والكلمات التي أضعها على لسان جاريل هي له، فجاريل لم يكن بتاتاً الشخص الأول الذي استخدم مصطلح «ما بعد حداثي» (ظهر هذا المصطلح مبكراً العام 1926 في مناقشات عن الثيولوجيا الحداثيّة)، ولم يكن كذلك الشاعر الأول الذي شعر أن الحداثة الأوروبية قد طواها الماضي، فقد كتبت لورا ريدنك وروبرت كريفز سنة 1928 بأن «من الممكن الآن أن نصل إلى موضع نتظر فيه الحركة الحداثيّة إلى نفسها بتعاطف تاريخي كمنافض للعصري»⁽²⁾. لكن إعادة التفكير في العلاقة المعقّدة من الشعر الحداثي والرومنسي، فإن جاريل مهّد الأرض للنقاش الأول المفيد عن الشعر حين كتب العام 1942 كرّد فعل على أعمال ت. س. إليوت وولاس استيفنز ومارياني مور: «من يُصدّق أن الحداثة تتهار سريعاً جداً؟»⁽³⁾. اليوم، بعد أكثر من نصف قرن، يستمرّ إحساسنا بالتغيّر الحاصل في الحداثة، لكن تمييزنا للشعر ما بعد الحداثي غالباً أيضاً ما يعتمد على الأفكار القديمة الطراز للحداثة. وفي حين أن معظم قراء شعر الحداثة رفضوا منذ زمن بعيد القصص التي أمدهم بها النقاد الجدد مثل آلن تيت وكليينث بروكس، فإن هؤلاء القراء أنفسهم غالباً ما يميلون إلى تلك القصص ليفالوا في النمط السياسي والرسمي للشعر ما بعد الحداثي. وهنا مثال واضح على تلك المبالغة في هذه الفقرة من «النظام» لجون أشبيري:

«لأسابيع عدّة نكتشف ما يبدو أنه الطريقة المثلى للفلع. نكتشف وجود مفترق في الطريق، لذلك نتبع أولاً ما يبدو أقل وعداً، أو - بأية حال - الأكثر وضوحاً من بين الفرعين حتى نشعر

لويل آمن بأن الشعر يمكن أن يكون متشظياً وذاتياً إليه. ثم تعود لتفحص الطريقة الأكثر تشابكاً ولفترة ما يبدو أن تعقيداته تعدّ بتعقيد أكثر وبالتالي تصبح هدفاً عملياً لك، من الممكن أن نستدل إلى المرء بأي عدد من الطرق لذا فإن أجزاءها وأوضاعها من الممكن تفحصها بالكامل. وبهذا الفعل تبدأ إدراك أن الفرعين مرتبطان معاً مرّة أخرى بل وأبعد من ذلك ندرك أن مكان الارتباط هذا هو النهاية أيضاً وهو المكان ذاته الذي انطلقت منه - والذي هو خليط غير محتمل من الواقع والfantازيا - يدهمك على الطريق الذي أصبح الآن دائرة كاملة».

نميّز هذه العبارات كإعادة لصياغة مارجوري بيرلوف، لكهما تعتمد على قراءتنا لفروست كشاعر حكمة أكثر منه الشاعر الذي (في «الطريق غير المسلك») يَؤوِّض مثل أشبيري الأفكار البسيطة عن الاختلاف ويقترح أننا نحيا في نوع ما من اللاتحديد⁽⁴⁾. المتحدث في قصيدة فروست يريد أن يصدّق بأن اختياره لأحد الطرق بدلاً من الآخر يصنع الاختلاف. لكن توريباته تكشف أن الطرق لا تصنع مطلقاً الاختلاف: «ثم اتخذ الآخر، تماماً بالعدل، وربما كان له الأرض الأفضل. لأنه كان معشوشباً وينقصه الاهتراء. بالرغم أن المرور هناك. قد أبلاهم فعلاً بالطريقة نفسها».

من المفري الظن أن نثر أشبيري هو خطوة متقدّمة عن الأبيات الشعرية رباعية التفعيلة لفروست، لكن حالما نميّز التوريات في «الطريق غير المسلك» «تماماً بالعدل»، «ربما الأفضل»، «فعلاً بالطريقة نفسها») حينها يبدو «نظام» أشبيري ككتار لتشكك فروست أكثر من كونه ارتداداً عنه.

أولئك الذين يقصّون القصص عن الشعر ما بعد الحداثي هم عادة أكثر اهتماماً بالفروقات النقاشية من الذين يعلّشونها، إلا أن القصة الأكثر شيوعاً أمّناً بما - جزئياً على الأقل - الشاعر الذي وظيفته التتير. وباختزال القصة بملخص بسيط تصبح كالآتي: بعد تأليفه بضعة كتب (موضوعية وغير شخصية) تنتمي إلى النقد الجديد، وقد دمّدت كثيراً، فإن روبرت



ألن غينيسيرغ،
رسم: عبدالله أحمد.

الشعر الأميركي المعاصر، جادل فيرنون شيتلي بأن معظم شعرائنا الممتعين «بحاولون إيجاد طريق وسط بين البدائل الشعرية المتحدّرة من إليوت» و«الشعرية المعارضة لرمز مثل (ألن) غينيسيرغ»⁽¹⁰⁾. باعتقادي أن «الطريق الوسط» كان موجوداً ليس بين إليوت وغينيسيرغ (على كل حال وُظفت هذه الأسماء كشعارات)، لكن ضمن الميراث الإليوتي وجد الشعراء تنوعاً وتكيّفاً أكثر من الذي ميّزه معظم القراء، وحتى النقد الجديد قدّم لأشبيري الدعم بطرق غير مُنتَبّه بها. لذا بينما كان توماس هاردي واستيفنز وهـ. د. يقدّمون على الأغلب كمنادج متناوبة، فإن من المهم أن ندرك أن شعر غينيسيرغ بطريقة ما هو امتداد منطقي للبنية التناقضية في عمل إليوت. أولئك الشعراء الذين كانوا ما بعد حداثيين بأكثر المعاني الأدبية (شعراء - مهما كانت خياراتهم السابقة - كانوا واعيين بعمق للكتابة بعد الثورة الكاملة للإنجاز الحداثي) لم يخطروا بأصالتهم بقراءة محدودة لأسلافهم.

لم يبدأ معظم نقاد إليوت - حتى نُشرت مطبوعة «الأرض الياب» - بالنظر إلى القصيدة على أنها ليست «نقداً (جاداً) للعالم المعاصر» بكلمات إليوت نفسه - بل ومجرّد «تنفيس (عن عذاب) شخصي وشكوى لا أهمية لها تماماً ضدّ الحياة»⁽¹¹⁾. لكن القراء البصيرين رأوا هذا الجانب منذ زمن طويل قبل كشف المخطوطة. حين قرأ والاس استيفنز «الأرض الياب» تجرّأ على القول: «إذا كانت شمة صرخة سامية لليأس فهي لإليوت وليست لجيله»⁽¹²⁾. وافقه على ذلك راندال جاريل الذي خطّط طوال سنوات لتأليف كتاب عن «الجدور» النفسية لإليوت: «... لكن هل نعتقد حقاً أن كل هذه الأشياء عن المعادل الموضوعي والكلاسيكية والنراث تنطبق على شعره؟ بالتأكيد يجب أن نرى أنه واحد من أكثر الشعراء ذاتيّة وشيطانيّة، وقد عاش حياته ضحية منتفع عاجز لهوسه وقهره القاسيين، ومن وجهة نظر تحليل نفسية فلقد كان الشاعر الأكثر إمتاعاً في هذا القرن. لكن بالنسبة إليك طبعاً، وبعد السنين القليلة الأولى أصبح شعره في أعماق البحر، آلاف الأميال في الأسفل، حيث غمره طوفان التفسيرات والشروحات وقوائم المصادر والثقافة والنقد»⁽¹³⁾.

كما أشار جاريل إلى أن شعراء جيله لم يتجادلوا فقط

حول آراء إليوت النقدية الخاصة به، بل إن بعض النقاد الجدد نظموا وغالوا في تقدير شعرية التراث والموضوعية، متتكرين لجوانب من شعر إليوت استطاع استيفنز الإحساس بها مبكراً. سنة 1948 انتقد بيريمان مجموعة كبيرة مما كان يُدعى حينذاك بقراءات معتمدة لإليوت قام بها أي. آ. ريتشادز وف. ر. ليفز وف. و. ماثيسن وآلن تيت وكليث بروكس... قال بيريمان: «يجوي الكتاب معظم أفضل الدراسات المعروفة عن أعمال إليوت وستكون مفيدة»، ثم يشتكى بجدية قائلاً: «وجدوا إليوت موخداً موضوعياً في أعماله كلها، وتراثياً بشكل لا يُوصف إلى آخره من المداخل المضلّة... ربما لم نحصل على مثلها بعد، ربما في النهاية يثبت أن هذا الشعر - الذي يتلفّ المعلقون إلى إثبات موضوعيته - هو شعر شخصي، وربما يظهر حينها أنه أكثر فطاعةً وأسفاً مما هو عليه الآن»⁽¹⁴⁾. كان بيرمان محقاً بالطبع. وحين كتب هذه العبارات كان تقريباً يعمل على قصيدة «تكريم للسيدة برادستريت»، ويبدو الجهد في كتابه قصيدة - ذات شخصية مسيطرة - في هذا السياق كامتداد لحساسية إليوت أكثر منه رفضاً له. إن تصريحات بيرمان اللاحقة ترفض نهج إليوت، لكنه لم يكن يستهدف إليوت نفسه، بل تأسيسه النقدي الذي جعل من عمله «عقيدة». وقصة عمل بيرمان تُفسّر أنه كان قادراً على كتابة «أغاني الطلم» ليس فقط كمقاومة لآراء شائعة عن حداثّة إليوت، لكن أيضاً كتينّ لجوانب إلبوتيّة لا يريد معظم النقاد الأدبيين ملاحظتها. لكن إذا كانت قصة «الاختراق» تستطيع أن تُعلّل عمل بيريمان بشكل جزئي، فإنها لا تستطيع مطلقاً تحليل كل أعمال إليزابيت بيشوب أو ريتشارد ويلر أو جون أشبيري. ولأن قصة الاختراق كانت غالباً ما تُصاغ في مصطلحات القوة الذكورية، فقد ساعدت في التتكر لأهمية الكثير من الشاعرات، وظهر غالباً شعراء رجال مثل ويلر - واصلوا الكتابة بالأوزان والأشكال التقليدية - كمؤنّثين للقراء الذين قبلوا مصطلحات قصة الاختراق بلا نقد. مثل هؤلاء الشعراء افترضوا أيضاً أنهم وحيدون على أساس خياراتهم السابقة، ومحافظون سياسياً. يقول ناقد حديث للشعر ما بعد الحداثي: «إن النهج المحافظ والرضا الذاتي السياسي

السنة الرابعة

والاجتماعي لإدارة السنوات الثماني في عهد إيزنهاور وجدا ملعبيهما في شعرية أربعها التراث وبحكمها إحساسها بالاحترام»^(١5). إن افتراض شاعر كهذا ليس له معنى بالنسبة إلى ولبر الذي كانت ارتباطاته بالحزب الشيوعي مُراقَبة من المكتب الفيدرالي للتحقيقات، وكذلك لم يكن له مفرى كبير بالنسبة إلى آشبيري الذي ظلَّ أسقفيًا. إن ولبر نفسه رفض - عن صواب - الانتساب إلى «نوع من الخير والعقلانية الجوهريّتين بل وحتى إلى الميزة الأخلاقية للشكليات الرائجة... لا يوجد شيء بالضرورة جيد بخصوص الوزن نفسه»^(١6). الإيهان بخلاف ذلك يعني تحويل مصادفة مشروطة تاريخية واعتباطية (في أكثر أشكالها عاميّة، تفكير حر أو شعر حر) إلى نوع من اليقين المتعالي.

ربط التخرّز الاجتماعي والشخصي بالانتهاك السابق (وربط أي مبدأ منظم حتى القافية بالاستبعاد) هو مثال جيد على ما سناه يورغن هابرماس «النفي السالب للثقافة»: الحياة اليومية «يمكن بالكاد إنقاذها من الاستهلاك الثقافي من خلال مجال ثقافي وحيد هو الفن»^(١٧). يقول هابرماس في «الدائنة - مشروع غير مكتمل»، ردًا على مختلف المنظرين الما بعد حدائيين، إنه ليس ثمة مفهوم من الدائنة الجمالية يُقدّم مصطلحات تعمل بشكل مناسب المشروع الاجتماعي للتحديث بشكل عام. وبالتالي فإن إحساسنا بما يُشكّل الأدب ما بعد الدائني لا يمكن أن يكون محدودًا، كما أشار فريدريك جيمسون ذات مرّة، «بأسلوب معين» في الكتابة^(١٨). إن قصائد جون آشبيري وريتشارد ولبر مُصاغّة بوعي حاد لمخاطر الكتابة بعد إليوت واستيفنز، حيث أن أسلوبيهما المختلفين تمامًا يتضّمنان بشكل مساوٍ ردّ فعل مشروعًا على الدائنة. بقدر ما كان آشبيريّ وولبر مُتشكّكين بعمق بخصوص الانتماء إلى السلطة الاجتماعية لأي شكل شعري معيّن، بقدر ما كانا مشتركين في كثير من الآراء.

إلزيبيت بيشوب تشاركهما التشكُّك. ورغم أن لويل أخبر وليام كارلوس وليامز سنة ١957 «أنه شيء عظيم ألا يكون هنالك عائقٌ بين القافية والتقطيع الشعري،

بين نفسه وما تريد أن تقولهُ بقوة»^(١9)، فإن بيشوب لم تستطيع الموافقة لأنها ترى أن كل الأشياء الشعرية - كدمج لغوي - تقدّم نافذةً نعايش عبرها العالم. لكن عدم الثقة المتباطئ في الشكل التقليدي يستمرّ في تغيير إحساسنا بتطوّرها، رغم حقيقة أنها أصبحت الشاعرة الأميركية الأكثر إثارة للإعجاب في جيلها. إن كثيراً من قراء بيشوب حاولوا أن يزيّدوا احترامها بتشويه تطوّرها التدريجي والذي على أنه اختراق لأشكال أكثر حرّية ولاعتراقات أكثر صراحة ولسياسة أكثر قوّة. هذا سببه قراءة بيشوب من خلال معنى قديم الدائنة، في حين أن هذا المعنى في سياقات أخرى قد أُلغي. بخلاف ذلك نوه وليام ميريديث إلى أهمية بيشوب الحقيقية: «هي مع ذلك سوف تَهْدِنَا وتَسْلِينَا بدلا من مدارسنا المحقّاء. حيث نجد عمل أولسون مع عمل ولبر والرقصات الرباعية لعمل دياني وكوسكيس مع عمل ج. ف. كنتكهام»⁽²⁰⁾. ولمعرفتنا الشخصية بإليوت (من بين أشياء أخرى)، فإن بيشوب تنظر إلى عمله كما لو أنها قرأت مخطوطة «الأرض البيضاء»، فأحساسها بعلاقاتها الخاصة بالدائنة لم يكن بالتالي عدائياً بشكل واضح.

قال لويل إن وليامز غالباً هو الذي صنع ارتداد الشعر الحر في «دراسات حياتيّة»، لكن في أحيان أخرى - مفكراً في «ساعة الشّمأزان» - يرجع الفضل إلى بيشوب. ببيل قراء مثل بريسلن إلى التركيز على وليامز لأنه من السهل أن نمايز بين قيمه والنقد الجديد، في حين أن عمل لويل هو مسار خطي أكثر منه لخبطة التناقفيّة جذابة. وبالنسبة إلى قراءته فإن بيشوب كان لها التأثير

العدد 42 - السبت 10 أيلول 2011

«من الصعب أن نفهم كيف يمكن لأي مخطط تفسيري وحيد أن يَنصف مثل ذلك الكيان غير المتجانس بشكل طريف».

(2) لورا ريدنك وروبرت كريف «استعراض الشعر الدائني» (نيويورك، ١928).

(3) جاريل، كلنك وأودن.

(4) انظر: ماجوري بيرلوف «شعرية اللاتديد: من رامبو إلى كيج» (برنستون، ١981). في «تلخيص مصوّر في الشعر الأميركي الدائني» (نيويورك، ١989) يناقش تشارلز ألثري الاستخدام الاستراتيجي للأفكار القديمة والمبسطة كثيراً عن الدائنة كما يفعل رونالد بوش في «ت. س. إليوت: الدائني في التاريخ» (نيويورك، ١99١).

(5) لويل: مجموعة نثر، تحرير روبرت كيروكس، (نيويورك، ١987).

(6) جين كاريخ، جبل على المشهد 7 ديسمبر ١964. انظر إيرفن اهرينبيريس «عصر لويل» في «روبرت لويل: مجموعة مقالات نقدية»، تحرير توماس باركينسون (أنكولد كليفر، ١968).

(7) بيريهان «حرية الشاعر» (نيويورك، ١976).

(8) جيمز ي. ب. بريسلن: «من الحديث المعاصر» (شيكاغو، ١984). يعتمد دافيد بيركينز أيضاً على قصة الاختراق في مناقشة للشعر ما بعد الدائني في «تاريخ الشعر الحديث: الدائنة وما بعدها» (كامبردج، ماس، ١987)، كما فعل والتر كالادجيان في «لغات التحرير: النص الاجتماعي للشعر الأميركي» (نيويورك، ١989). استثمر جيروم ما زارو لقصة الاختراق أكثر وضوحاً في «الشعر الأميركي ما بعد الدائني» (يوروبانا، ١980): «رغم اعتقاد إليوت أن الشعر ليس تعبيراً عن الشخصية، لكن هروباً منها، فإن ما بعد الدائنيين يفترضون عكس ذلك». انظر أيضاً الفصل المسمّى «الاختراق» في كتاب بول مارياني «البيوتاني الضائع: حياة روبرت لويل» (نيويورك، ١994).

(9) كيت دانيلز، مقابلة مع كالاوليه كينيل، في الشعر والسياسة، تحرير ريتشارد بونز (نيويورك، ١985)، فريدريك ميرشين مع فريدريك تورنير «مقدمة في شعر مُترام: مقالات عن السردى الجديد والشكلية الجديدة»، تحرير فريدريك فيرشتين (سانتا كروز، ١989).

(١0) فيرنون شيتلي، بعد موت الشعر: الشاعر والجمهور في أميركا المعاصرة (درهام، ١993).

(١١) الأرض البيضاء: فاكسميلي ومخطوطة المسودات الأصلية، تحرير فاليري إليوت (نيويورك ١97١).

سنة ١947 لـ«قلعة لورد ويرى» لروبرت لويل، انظر «الشعر والعصر» (نيويورك: ١953). الاستخدام الأول للكلمة في السياق الأدبي ربما كان ليفيديريكو دي أونيس سنة ١934

«Postmodernismo»، وثمة استخدامات مبكرة أخرى لجون كرو رانسونم (١94١)، دولي فيتز (١٩42) تشارلز أولسون (١952) وارفنج هاو (١959)، ولاستعراض هذه الاستخدامات المبكرة والمتناقضة انظر مارغريت آ. روز «الما بعد دائني والما بعد صناعي: تحليل نقدي» (نيويورك، ١99١). أستخدم مصطلح «ما

بعد دائني» لوصف أي شعر يرى نفسه كثنائي للدائنة - دون أي انتساب إلى أسلوب أو أيديولوجية معيّنين أو أي جماعة معيّنة من الكتّاب لديها أفكار مشتركة عن ما بعد الدائني. وحتى إن فهم ذلك على نطاق واسع فإن مفاهيم مناقشتي لن تعمل بالضرورة الهندسة والفيلم والنظرية النقدية ما بعد الدائنيين: أغلب المناقشات الزيجية عن ما بعد الدائنة ملجمة برغبة في تحليل مظاهر مختلفة كثيرة للثقافة بنموذج نظري وحيد. في «شعرية ما بعد الدائنة» (نيويورك، ١988) تقدّم ليندا هيتشيون جدالها على أساس نقاش تناقضي مرتبط

بالهندسة الدائنية وما بعد الدائنية، هذه الاستراتيجية تتحرف بخطاب الأدب ما بعد الدائني. رغم أن فريدريك جيمسون يشير في كتابه السلطوي «ما بعد الدائنة أو المنطق الثقافي للرأسمالية المتأخرة» (درهام، ١99١) إلا أن الآراء النقدية غالباً «محدّدة بصرامة كبيرة وتعمل آثار منشكّل»، إلا أنه مع ذلك يعترف أنه «من المناقشات الهندسية فإن مفهومي الخاص عن

ما بعد الدائنة... بدأ لأول مرّة في التشكّل». كما أشار تيري إيلغتون في «أوهام ما بعد الدائنة» (كامبردج، ١996) إلى أنه

العدد 42 - السبت 10 أيلول 2011

السنة الرابعة

«من الصعب أن نفهم كيف يمكن لأي مخطط تفسيري وحيد أن يَنصف مثل ذلك الكيان غير المتجانس بشكل طريف».

(2) لورا ريدنك وروبرت كريف «استعراض الشعر الدائني» (نيويورك، ١928).

(3) جاريل، كلنك وأودن.

(4) انظر: ماجوري بيرلوف «شعرية اللاتديد: من رامبو إلى كيج» (برنستون، ١981). في «تلخيص مصوّر في الشعر الأميركي الدائني» (نيويورك، ١989) يناقش تشارلز ألثري الاستخدام الاستراتيجي للأفكار القديمة والمبسطة كثيراً عن الدائنة كما يفعل رونالد بوش في «ت. س. إليوت: الدائني في التاريخ» (نيويورك، ١99١).

(5) لويل: مجموعة نثر، تحرير روبرت كيروكس، (نيويورك، ١987).

(6) جين كاريخ، جبل على المشهد 7 ديسمبر ١964. انظر إيرفن اهرينبيريس «عصر لويل» في «روبرت لويل: مجموعة مقالات نقدية»، تحرير توماس باركينسون (أنكولد كليفر، ١968).

(7) بيريهان «حرية الشاعر» (نيويورك، ١976).

(8) جيمز ي. ب. بريسلن: «من الحديث المعاصر» (شيكاغو، ١984). يعتمد دافيد بيركينز أيضاً على قصة الاختراق في مناقشة للشعر ما بعد الدائني في «تاريخ الشعر الحديث: الدائنة وما بعدها» (كامبردج، ماس، ١987)، كما فعل والتر كالادجيان في «لغات التحرير: النص الاجتماعي للشعر الأميركي» (نيويورك، ١989). استثمر جيروم ما زارو لقصة الاختراق أكثر وضوحاً في «الشعر الأميركي ما بعد الدائني» (يوروبانا، ١980): «رغم اعتقاد إليوت أن الشعر ليس تعبيراً عن الشخصية، لكن هروباً منها، فإن ما بعد الدائنيين يفترضون عكس ذلك». انظر أيضاً الفصل المسمّى «الاختراق» في كتاب بول مارياني «البيوتاني الضائع: حياة روبرت لويل» (نيويورك، ١994).

(9) كيت دانيلز، مقابلة مع كالاوليه كينيل، في الشعر والسياسة، تحرير ريتشارد بونز (نيويورك، ١985)، فريدريك ميرشين مع فريدريك تورنير «مقدمة في شعر مُترام: مقالات عن السردى الجديد والشكلية الجديدة»، تحرير فريدريك فيرشتين (سانتا كروز، ١989).

(١0) فيرنون شيتلي، بعد موت الشعر: الشاعر والجمهور في أميركا المعاصرة (درهام، ١993).

(١١) الأرض البيضاء: فاكسميلي ومخطوطة المسودات الأصلية، تحرير فاليري إليوت (نيويورك ١97١).

سنة ١947 لـ«قلعة لورد ويرى» لروبرت لويل، انظر «الشعر والعصر» (نيويورك: ١953). الاستخدام الأول للكلمة في السياق الأدبي ربما كان ليفيديريكو دي أونيس سنة ١934

«Postmodernismo»، وثمة استخدامات مبكرة أخرى لجون كرو وارفنج هاو (١959)، ولاستعراض هذه الاستخدامات المبكرة والمتناقضة انظر مارغريت آ. روز «الما بعد دائني والما بعد صناعي: تحليل نقدي» (نيويورك، ١99١). أستخدم مصطلح «ما

بعد دائني» لوصف أي شعر يرى نفسه كثنائي للدائنة - دون أي انتساب إلى أسلوب أو أيديولوجية معيّنين أو أي جماعة معيّنة من الكتّاب لديها أفكار مشتركة عن ما بعد الدائني. وحتى إن فهم ذلك على نطاق واسع فإن مفاهيم مناقشتي لن تعمل بالضرورة الهندسة والفيلم والنظرية النقدية ما بعد الدائنيين: أغلب المناقشات الزيجية عن ما بعد الدائنة ملجمة برغبة في تحليل مظاهر مختلفة كثيرة للثقافة بنموذج نظري وحيد. في «شعرية ما بعد الدائنة» (نيويورك، ١988) تقدّم ليندا هيتشيون جدالها على أساس نقاش تناقضي مرتبط

بالهندسة الدائنية وما بعد الدائنية، هذه الاستراتيجية تتحرف بخطاب الأدب ما بعد الدائني. رغم أن فريدريك جيمسون يشير في كتابه السلطوي «ما بعد الدائنة أو المنطق الثقافي للرأسمالية المتأخرة» (درهام، ١99١) إلا أن الآراء النقدية غالباً «محدّدة بصرامة كبيرة وتعمل آثار منشكّل»، إلا أنه مع ذلك يعترف أنه «من المناقشات الهندسية فإن مفهومي الخاص عن

ما بعد الدائنة... بدأ لأول مرّة في التشكّل». كما أشار تيري إيلغتون في «أوهام ما بعد الدائنة» (كامبردج، ١996) إلى أنه

■ من كتاب «الشعر الحديث بعد الدائنة»، طبعة جامعة أكسفورد، ١997.



أبيض وأسود،

رسم: عبدالله أحمد.

عبد الوهاب الملوح

في حقيقتها معايير لتعويض ما فاتهم...

ليس الشعر شعيرِ الثورات

«يجب أن توفر لكل إنسان نصيبه من الخير ونصيبه من الشعر»، هذه عبارة قالها ذات يوم واحد من أهم الثوريين في تاريخ الكون، إنه تروتسكي الذي دفع حياته ثم إيمانهِ. تروتسكي الذي آمن بالثورة كحقيقة كونية وليس بالثورة كموضة عابرة. فالشعر لا يأتي وقت الشدّة فقط، ولا يأتي زمن الجوع الجمالي، وإنما هو هذا البحث المستمر عن الجمال، وهو هذه المحاولات الدائمة من أجل إقامة أجيل في هذا الوجود ولن تكون هذه الإقامة لاثقة إذا لم تكفل للفرد حرّيته وكرامته وتكفل له إنسانيته.

لقد جرى في وقت ما جدال كبير حول الأدب الملترّم، وكان الفيلسوف سارتر هو من فجّر هذا الجدل من خلال تقديمه للمجموعة الشعرية ليوبولد بدار سنغفور، حيث تحدّث عن أن الأدب الملترّم هو الأدب الذي يُعالج قضايا الإنسانية الحقيقية، وفعلًا هو كذلك مع إجراء تعديل بسيط مفاده أن الأدب هو دائماً أدب ملترّم إذا كان أدبا حقيقياً، وهو سيكون ملترماً أيضاً حين يَطوّر من أدوانه الفنية ويثور على مقوماته الأولى

من أجل البحث عن مصادر جديدة في الجمالية الفنية وذلك بالتجريب والبحث عن تقنيات مفايرة للقول الأدبي الفني، ولا يبركن لما توارثته عن القدامى. تلك هي ثورية القصيدة. فالأمر متعلق هنا بثورة القصيدة لا بقصيدة الثورة. فكل قصيدة هي قصيدة ثائرة إذا ما انشغلت بتثوير أدوانها من الداخل، وعملت على الانقلاب على السياقات التي وعّت فيها ونهّزّت على القوانين التي فُرِضت عليها وتطلّعت إلى البحث عن موتيفات جمالية متجاوزة منحازة إلى ما يسمّيه محمود درويش الجمال العمومي. هذا الانحياز الذي سيجعلها دائماً في صف الجماهير وبين الناس العاديين تتكلم لغتهم وتقول هواجسهم وتلنّي نداءاتهم، ولكن بأسلوب شعري يحقق مرقى إبداعياً.

ليس الشعر ما يُلغَط به في المنابر للتحريض والتعبئة وتسويق الأيديولوجيات. إنه كون؛ كون ينهض على رؤيا للوجود وكون ينهض على حقيقة جمالية قائمة لكنها متعبّرة في داخل كل فرد ومتعبّرة في

أعماق التاريخ... لم يُلدّ التاريخ من الشعر إلا ما كان وفيّاً لمهمته الأصلية والقصية التي لا تكتب الراهن وتتنازح إلى الهمة الممّشّة فيه والتي يتم إقصاؤها واستبعادها بشتى الوسائل. هي قصيدة الممّش؛ تتفنّى به وترسخه كقيمة أساسية ضمن سَلَم القيم الإنسانية، فهي قصيدة ضد الكتابة وهذا لن يكفي، فلا بد لهذه القصيدة أن تبحث أيضاً في أساليب قولها وأن تُفَيّر من طرائق كتابتها انسجاماً مع تغيّرات هذا الراهن. هي قصيدة فاشلة مهما كان تغنيها بالنضالات وأشكال المقاومة إن لم تنقلب على مكوّناتها من الداخل وتغامر من أجل أن تكتشف جماليات مختلفة في فنون القول...

فالتكثيف بما يقتضيه من تقشف في توظيف الاستعارات الموعلة في الإغاض وإقتصاد في تكرير اللغة وتنقيتها من الزوائد والشوائب... سيفترض أنساقاً إيقاعية متغايرة في هرومينتها تنتكّب الجرسية الخارجية، تفرضها حالة انفعالية لا تخدم شعرية القصيدة في شيء.

بئس هذا الشعر

الثوري الذي لا

وجود له إلا بعد

انتهاء الثورات

هوامش من كتاب الغابة

ماجد موجد

1 حيثما يوجد الصمتُ تتعافى الوردة

2 مكان بلا زمان طفولة أبدية

3 لا كذب ولا صدق
ثمة فقط رغبة حقيقية وإشباع مخلص

4 مثل كاهن نابت من لحظة العدم

يقف أرنب خاشعاً لتراتيل تجرّ عظامه أمام مقبرة الفراشات

5 الأسرار العظيمة التي لا تُتمتل آمن لها أن تسلّع من الأحشاء وتوضع في بيت الأفعى.

6 كل شيء في ذاكرة الجدي يترنج ويكاد يهوى حين تتوقف أنثاه وتثني رأسها بحذر.

7 البرقعة اللزجة التي تأكلُ فوقعتها وهي تتخلّق على غصن مجهل تُبطل الدهشة من بدء الخليقة.

8 بلا آلهة ولا أنبياء ولا قِراطيس هنا في لحاء شجرة هش

تعكف المملكة الصناعية الشعبية النزيهة على إنتاج الشهد.

9 لا أوجاع مزيفة ولا ضحك
ثمة فكرة واحدة في رأس القط البري لذلك هو نائم بإصرار مُتقن

10 أمّ رؤوم تبعر لجرائها جسدها وأثناءها الكثيرة إنها تغشي غريزتها المحض لا تُفسدها بمنّة ولا تنتظر جزاء.

11 هنا في الأحرارِش وعلى العشب وبين الأشجار تسري الرائحة لفةً للفيبر والطمأنينة والشهوة حيث لا تأوّل لها ولا اجتهد

12 حياة حمار بلا آدميين هي الغاية العظمى التي ينشدها الآدميون

13 لا شأن يظلم لا أحد يزدري النوع فمثلما يفتفي القهّد المكتئب رجاء كبريائه بשרاسة تبدو الضياع مزهوة وهي تحافظ على الوضاعة بوقار.

محمد مقصيدي

ليس من الحكمة أن ننطلق بالأفكار المريضة في سيارة إسعاف. كما يقال:

خير طريقة لتكريم الفكرة دفنها. أولاً، لنغرس أقدامنا على حافة الأفق حتى تصير أجنحة. كل الكلمات التي سقطت في الطريق سيعثر عليها الصيادون ذات يوم الأفكار الحية ذات الأربع أرجل، والأفكار الزاحفة، عادة، لا يقتلها السم

أي نوع من الفظاعات تلك عندما تغطي المرأة ساق فكرة عجوز بالحجاب أو عندما يربطها الرجل بأسلاك شائكة أمام النافذة. من الطبيعي، أن تكون كل قطعة هواء قير مجهول، وأن يكون الباب مجرد حلم، واللغة موصدة بالأقفال، والأحاسيس يسوقها طائر أعمى، عادي جداً، ذلك الصمتي الذي يأتي بحض الصدفة، تلك الخرافات عندما تفتقت من مسام الحقيقة.

والأشواك التي انتشرت في كل أنحاء الذاكرة. الأفكار كائنات شريرة «بالمعنى الجميل والملائكي للشر»، تتنفس، تنفس جلدًا بالشمس، تقتل، تلعب، تمارس السحر الأسود والجنس، أكثر ما يُزعج الموتى: النظارات التي ينظر بها الآخريين إليهم. أكثر ما يُزعجني، أن أكون مضطراً للكتابة في وصيتي: دعوا الأفكار الميّنة تنام على ظهري فوق ضوء عابر انثروا عظامها في الهواء، سيصير الهواء حديقة، وستأتي أفكار مراجعات وأمهاتهن، ستأتي ذكريات من المستقبل، غبار المشاعر البدائية سوف يعلو مثل شجرة هناك، حيث سنبني أعشاشنا.

أكثر ما يزعج الموتى

خالد السنديوني،
رسم: عبدالله أحمد.

خالد السنديوني

اللاعب

هو المجد الذي من أجله أفرغت جرّارات حملتها من الجماهير

الجماهير المتحمّسة التي جاءت برفقة الطيور والخضروات عبر مكّر صوت مزعج

صنّع في ورشة سباجة تردّدت أسماؤنا لأول مرّة
مكبر صوت أفسد وحده قيلولته ثلاثة بلاد نحن الفريق الذهبي

«نجوم سرسنا» الاسم الذي اخترناه على عجل بناءً على طلب المنظمين الذين أخذوا ما في جيوبنا من جنيهات قليلة وقالوا لنا: «يجب أن يكون لفريقكم اسم»

نحن اللاعبين ذوي الألقاب المضحكة التي ترسّخت مع الأيام حتى محت بكل محبة أسماءنا الأصلية

صرنا بين يوم وليلة أبطال كأس العالم كأس سرسنا وجوارها. يضع اتحاد الكرة بعناية جداوله الدقيقة للرئيس ولكنها تهرب من فوق الأشجار القريبة الطيور تعرف بحذسها أنها ثوان... مجرد ثوان وتبدأ مباراة خطيرة في دوري القطّاع.

من كفر إلى نزع - لا يربط بينهما طريق - يسافر الفريق الذي يلطم بأن يلعب ولو مرّة واحدة برّي موحد

يقطعون نصف الطريق فوق سطح قطار ونصفه الآخر داخل سيارة بلا نوافذ

نجوم سرسنا⁽¹⁾ الذين وثقوا في الفكاهة الفجة التي لا تُضحك أحداً ووضعوا كل أملهم في البكاء المرير

(1) سرسنا: قرية الشاعر. الذين فتّشوا عبثاً عن شيء يمكن أن يهزم السعادة في القلوب.

الذين يبدّلون ملابسهم فوق سطح قطار مندفع فريق سرسنا المقهور صرخاتهم الصافية تخترق الهواء والزمن،

ليس هناك فريق آخر أظهر تلك المعجزة، معجزة الغفلة إنهم يسافرون عبر الطرق الترابية التي تنفّ بالبيوت ويجمعون الخيرات بمجرد النظر عبر النوافذ القريبة

بلا مقابل يجوبون الريف من أجل الكؤوس الرخيصة ثم لا يجدون خزانة تضمّها

ليس هناك فريق آخر يتخرج لاعبه في المقاعد الخلفية أو يتشبّثون بأطراف أصابعهم في السيّارات النيام يأكلون ويشربون ويلبّون لمن يعرفون ولمن لا يعرفون

يتفادون براعة مداعبات سمجة يتفادون لطمات صريحة الذين عقدوا صداقات العمر بعضها بشجارات متوحّشة وبعضها بغمزات العين. يردّون تحيات الإعجاب بكل محبة

كأس العالم الذي لم يستقرّ فوق الطاولة حتى أُسند بجرج

كأس العالم لمع كنجمة في السماء عندما جاء يحمل نقيب وسلمه إلى المحافظ وأمر عساكره أن يعطوا ظهورهم للملعب

عندها نزل الفريقان وسط الهتاف المجنون الذي انتبه إليه الفلاحون في الحقول البعيدة.

كأس العالم الذي لم يستقرّ فوق الطاولة حتى أُسند بجرج

فخ النشر

صادق الموسوي

فوق كومة من الأصابع، أنقر الهواء

سامي دقاقي



كثيرون هم من استعجلوا النشر فوقعوا في مصيدةٍ بالفاظ قد لا يفهمها حتى هو. ونتيجة وقفت لهم في الطريق، واقتنصهم وهم يسعون للوصول إلى ملكة الشجرة التي بدت لهم وكأنها قريبة.

هذا الاستعجال أودى بحياة نصوص، وأجهض تجارب عديدة قبل اكتمالها وولادتها.

لقد تصوّر هؤلاء أن معيار الإبداع هو النشر، ودرجة تميّزهم مرهونة باتساع نشرهم، وهو تفكير خاطئ وضعه البعض لنفسه. والكثير من المواقع الالكترونية والصحف كان مساحة لنشر كل ما يرد، دون الاعتماد على أي معايير إبداعية تأخذ من قيمة النصّ الفكرية والجودة الفنية أساساً لها، وكان هَمُّها الأول ملء بياض صفحاتها بسواد ما يرد إليها. وهذا ما أتاح الفرصة لكل من يريد أن يكتب ما يشاء بسهولة، وما إن

تُنشر له مادة حتى يظنّ نفسه بولدير زمانه: اعتنى بالفاظه الظاهرة ودعم كلماته بمصطلحات غير مفهومة، ثم جعل لشكله ديكور شخصية المثقف المرتسمة لدى العامة بأنه الشخص

الذي يرتدي ربطة عنق ويتشدّق بالفاظ قد لا يفهمها حتى هو. ونتيجة لذلك تكوّن لدى البعض غرور بالنشر دفعهم إلى تناسي مستوياتهم وعدم النظر إليها، أو تعزيز تجاربهم الأدبية بقدرات أسلوبية جديدة، واطلاعهم على أفكار جديدة أيضاً، فضلاً عن اتساع دائرة قراءاتهم. وفي هذا الصدد يمكننا أن نقسم هؤلاء إلى قسمين:

أول جعل من بعض المنابر الإعلامية مساحة للترويج لاسمه دون أن يقدّم في ما يكتبه أي شيء من الإبداع. وثان مبدع في الأصل، لم يكتمل نضجه، ولم يمرّ بتجربة إبداعية حقيقية، فوقع في الفخ، وأصبحت بعض نصوصه وثائق إدانة له، حين نضج وغيّر أسلوبه وأفكاره وطريقته في الكتابة. وهذا ما دفع البعض إلى التبرؤ من كلّ ما كتبه نتيجة التسرّع في النشر.

لذا علينا، ككتاب شباب، النظر والتمعّن أكثر في ما نكتب، وعدم التسرّع في النشر. وأخيراً الاقتناع بأن النشر وسيلة للانتشار، وليس معياراً للإبداع.



التهاب لوزتين

الكلام،
الكلام،
جذور مكدودة
تصفّر في الهواء
وشيء ما في الحلق
يلتهب،
يتضخّم،
يتضخّم،
كأنّه لهبّ.

حديث الجثة

ثمة في مكان ما
من خارطة الصمت
جثث تنتبه باكراً...
تدافع عن حقها في الموت
وتنتنق دمها الفائب
في مراعي الفجر...
ثمة في مكان ما
جثث لا تعوّل على غير عظامها.

إشارة 1

الموت اغصوصن
في البلاد
والعقل تنشجر
في الغياب

أبعد من السماء كثيراً
الأصابع نافقة
لا تقدر على الإشارة
الحزّ يقرع بالرصاص
والعبد شاخص في الحزمة
مثل جليد غامض...
أما أن
لهذه السفينة الملساء
أن تنتنفس.

إشارة 2

نحلة تسحق
بقذيفة طائشة
وجهي يتصلّب
في المشهد...
أجب أن أكون
صوفيّاً قليلاً
كي أدرك - مثلاً -
أنّها تعتنق
فكرة العسل؟

هواية

فوق كومة من الأصابع
أنقر الهواء،
وأسليّ الماوية
علما تصرف النظر عنيّ.

متى السواعد؛ والحكايات
الجديدة لا تُسمّي غير أردان
الثياب!
ومتى تصحو الבלابل كي
ينام الليل والشيطان
في ساق الغراب!

يرتجبن القفر في
سقيا الكلاب!
متى تحتل ناصيتي ظلال
العرش...
متى تنمو القصيدة بين
أشتات التراب؟

!

راشد عوض



الرباعية الأولى: الفصول الأربعة

لو كنت أعرف!

في هذا الربيع،

أن ملحمة الاضرار لا تكتب،

لأمرت بجل...
المجلس الأعلى للأمطار.

لو كنت أعرف!

في هذا الصيف،

أن مساحة الحرارة لا تقاس،

لأحلت مدير أشعة الشمس...
على القضاء.

لو كنت أعرف!

في هذا الخريف،

أن دخان التساقط لا يُغطّي الغاية،

لأحلت بستانني الذابل
على التقاعد.

لو كنت أعرف!

في هذا الشتاء،

أن مخطوطة الثلج لا تُطبّع،

لأغلقث...
دار القيمة للطباعة والنشر.

لو كنت أعرف!

في هذا الفصل،

أن الشّعْر لا يُجَهّز

مع حصة المواد الغذائية،

لوُرعت سلاح البلاغة،

المحشوة بالكلمات النارية،

على الشعراء.

وهاجمنا وزارة التجارة.



طبيب جبار،
رسم: عبدالله أحمد.

طبيب جبار

ثلاث رباعيات خماسية

الرباعية الثانية: الجهات الأربع

أنا شاهد!

بعيني رأيتهم،

في شرق المدينة،

حاملين بأيديهم

عكازة الوثام و...
دف الخصام.

أنا شاهد!

بفمي تذوّقته.

في غرب المدينة،

كانوا يطبخون

رُزّ القمحمة و...
مرّق العويل.

أنا شاهد!

بأنفي شممت،

في شمال المدينة،

كانوا يُورعون،

عطر الراحة و...
رائحة الصخب.

أنا شاهد!

بأذنيّ سمعت،

في جنوب المدينة،

كانوا يِرُدّون...
أناشيد الحوار و...
أغاني العنف.

أنا شاهد!

كنت بنفسي هناك.

في متنزّه أشعار المدينة،

كانت هناك قصيدة جميلة...
ناعمة وفارعة الطول،

تنشبه فتاة مضلّلة.

اغتايلوها...
بنقد كاتم الصوت.

الرباعية الثالثة: تعلّم

تعلّم،

كيف تمسك بذيل

القيمة المخضبة بالمطر.

تنزلها إلى الأرض،

تغسل غيظها،

بعد ذلك... تطلقها إلى السماء.

تعلّم،

كيف تقبض على النار...

التي تتجرّع الدخان،

تشعلها وتترق دخانها.

وتجعلها أليفة...
في مستودع الطب.

تعلّم،

كيف تسحب السماء،

التي تعاني منذ سنوات

من البقع الوسخة واللون الأزرق.

إلى السطح وتفرشها،

ومن ثم تدبغها

وتعطّيها لوناً بنفسجياً فاتحاً

وتعلّقها في مكانها الأصلي.

تعلّم،

كيف تعلّق الطريق الترابي،

طولياً بجبل الفسيل،

تنطفّ جانبيّه من الأشواك،

وتهزّه لإزالة آثار الأقدام والإطارات،

ثم تفرشه في مكانه السابق.

تعلّم،

لكي يكون جسدك ناعماً دائماً

كيف ترشه بدقيق الماء المحفّف.

لكي يكون صوتك شجياً دائماً،

كيف تزيّنت حجرتك

بدهن الموسيقى.



مدينة في امرأة،
رسم: عبدالله أحمد.

أمانى لازار

الشاعر الصربي سلوبودان نيكوليتش يقع في حب المدن بسبب النساء

قصائده قد تعجبك)
وأنت تعرف قدرتك على كتابة
أجمل الشعر هذا الصباح
أعظم قصائد الحب على الإطلاق
أشدها حزناً، أيضاً
فقط لتتحدّى نيرودا
لكنك تتساءل إذا ما كانت القصائد
تستحق أن تُكتب
وليس هناك ما يؤكد لك
بأنك ستحظى يوماً بفرصة قراءتها
لها

أسقطت الشمس!
بنت باكية:
رأيتها أيضاً، رأيتها...

السماء صارت حمراء! -
قالت أمّ.

ونما كل شيء في الصمت من جديد.

وفي الصباح الرابع
خرج من الغابة
رجال مسلحون مجهولون
يحملون نقوداً ذهبية.

لكل واحد قطعة! -
قالوا.

وضعناهم على ألسنتنا
كرقايات شمسية
وبرضى ابتلعناهم
قبل أن يذبحونا
بسود النصال.

اليوم الرابع
اليوم هو اليوم الثالث
والشمس لم تُشرق.
اليوم هو اليوم الثالث
والقبيلة كاملة تقف
محدّقة بالشجر
الذي فصل السماء عن الأرض
أمس سمعت طلقات نارية من الغابة! -
شخص ما قال -

ولد سلوبودان نيكوليتش
في بانك (إيفو، فوجوفدينا،
صربيا) سنة 1980. مهتم بعلم
النفس، ويقع بسهولة في
حب المدن والنساء. وحب المدن غالباً
ما يكون بسبب النساء. كان عاشقاً
لتريستّي، زغرب، سوبوتيكا. حالياً هو
مهاجر في بودابست بهنغاريا. يكتب إلى
جانب الشعر قصصاً قصيرة وروايات.
فاز بجائزة منظمة الأمم المتحدة للعلوم
والتربية والثقافة للشعر في العام
الحالي 2011. في الآتي نترجم له ثلاث
قصائد.

قراءة نيرودا
أنت تقرأ نيرودا
في الساعة السادسة صباحاً
بعد ليلة من الأرق
في شقة شخص آخر
وتشعر فيها كأنك في بيتك
في المدينة التي سَمَّيتها مدينتك
منذ مدّة طويلة
برغم علمك أنها ليست كذلك
نيرودا، الذي لا تحب حتى أن تقرأه
(وحتى أنك ترفض الاعتراف
اليوم، بأن بعض

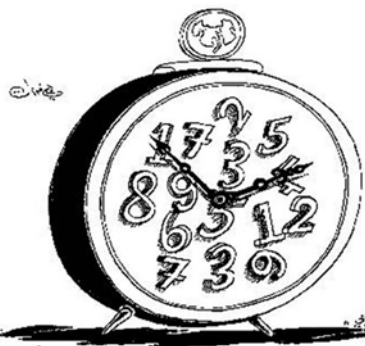
الليل، السهر
في حناجر الساعات
أنا الكسرة المتبقية
التصقت بين
الأيدي

أنا الشلال الخفير
لمنع شرارة الفجر
من إشعال مرققة

شاعر الشجرة | عبد حامد

المعنى حول هذه الشجرة ما طاب له القول،
فأبدع قصيدة رمزية لم تتكرّر في شعرنا العربي
القديم، إلا إذا صح أن قصيدة أبي بكر العلاف
في رثاء الهرّ إنما هي في رثاء الخليفة الشاعر
عبدالله بن المعتز.
أما شاعر الشجرة فهو حميد بن ثور الملالي، وأما

بكاك يكون حضور الرمز معدوماً في شعرنا
العربي القديم، فالشعر العربي شعر الوضوح
والصفاء. لكن حدث ذات مرة أن منع أحد
الحكام شاعراً من التشبُّب بالنساء. وحار هذا
الشاعر ماذا يصنع بمشاعره وحرارة قلبه، فلم
يجد من حيلة إلا التشبيب بشجرة. وظل يُدير



الزمن العربي،
رسم: علي فرزات.

سعيد الشيخ

عن طغاة الثقافة وشبيحتها أيضاً

على التغيير أن يسري عليه كصاحب سلطة. علينا
إعادة سلطته إلى مجال الحزّية وبما تحوي الحزّية من
دور رائد في تطوّر الشعوب في حياة من الإنتاج،
ولتصير وارقة المعاني تطلّل في آنٍ واحد السياسة
وما يدور حولها من ثقافة وفنون.

شاخت قصيدتي وشخّث أنا، وطبعاً شاخ المحرّر الثقافي
الذي ما زال ممسكاً بكرسيه مثل الحاكم العربي بكل
أضراره وأنيابه وقواه المكشوفة والمستترة، وينظر
إلى قصيدتي على أنها ما زالت طفلة تلعب بالماء
والطين... ولا بأس إن وقعت أرضاً وبأن شيء من
لحمها البض... فهي طفلة!

يقيني أنها ليست طفلة في شيوخوتها، وقد مرّت
عليها أسئلة الخصب والابتكار واقتربت من أماكن
الاشتغال في فرادتها وحدانتها وغاصت في التجربة
بما لا تشبه أحداً. لا تشبه المحرّر الثقافي، ولا تريد أن
تشبهه، ولا تريد أن تصطبغ بصيفته، لا بمقاهيه ولا
بمفردات صرائه... القصائد تشبه أصحابها، كما هي

كصنف أدبي ابنة شرعية لبيئتها.
أما أن يتعنّت المحرر الثقافي في عظيمها من خلال
تفجيئها... حينذاك لا تصبح المسألة ثقافية، بل كيدية
تطفو على جوهر الفن. إنها مرض خاص بخص المحرّر
الثقافي دون سواه، إنها الاستبداد الذي لا تكف عن
التحذير منه على المستويات كافة.
كمبذعين، هل يحق لنا التحدّل في عمل المحرّر
الثقافي؟

هو سؤال يشبه سؤال: هل يحق للمواطنين التحدّل في
عمل السلطات التشريعية والتنفيذية؟
عندما يطغى الفساد، وتصبح الثقافة أيضاً في متناول
«الشنيعة»، أو يتحوّل المحرّر الثقافي إلى «شنيح» وله
آليات عمل العصابات، فإن صرخة المبدع تصبح أكثر
من ضرورية وحاجة ملّة لإسقاط التماذي في اللعب
على الأيديولوجيا والقضية... فغالبا ما يَضبط المحرّر
الثقافي وهو منازل إلى عشيرته وإقليميته وشتلته،
وبوتيرة أعلى إلى نفسه كنرجسي ممتاز وفاثق
الجودة. وهو هناك في منصبه باسم قضية ما، ثقافية
أو أيديولوجية.
يتعيّن علينا معرفة المقاييس التي تحدّد عمر الأجيال
الأدبية، كي تتسنى لنا معرفة صلاحية استمرار وظيفة

المحرّر الثقافي في الجريدة نفسها أو الوزارة أو دار
النشر، كي لا يتحوّل بعد أكثر من عشرين عاماً في
وظيفته صنماً، أو سليلاً من سلالة القديسين، نكتب
لأجله وكما يشتهي.

أعود إلى سؤالي الذي منه ابتدأت: ماذا يفعل المبدع
أمام طغيان المحرّر الثقافي؟
المبدع الذي تراوده نفسه الكف عن الكتابة، ألا يشبه
المواطن الذي يفكر بالهجرة عن وطنه؟
أليست النتيجة، في الحالتين، من فعل الطغيان
السلطوي؟ هل نتوقف عن الكتابة كمبذعين؟ هل نفرّغ
الوطن كمواطنين؟ الثورة الشعبية ابتدأت في الوطن
العربي وبدأت تعطي ثمارها... فمتى نمتلك ثورة ثقافية
تنتهي عموداً طويلة من استبداد دعاة الثقافة بالجسد
الثقافي، وتحرّر الإبداع من سجون المحرّر الثقافي الذي
ما عادت صنعتّه إلا البطش بالمبذعين.

المبدع الذي يفكر بالكف عن الكتابة

بسبب طغيان

المحرر الثقافي، ألا

يشبه المواطن الذي

يفكر بالهجرة؟



الدكتاتور،
رسم: علي فرزات.

معتمصم صالحة

تحويل غير بسيط لقصة علي فرزات

في الحقيقة «حرامية». نحن نسرق كل ما نستطيع أن نسرقه من جيشك العربي السوري. أبوك علّما هذا. وأنت مشيت على نهجه وأكثر. ناهيك بأننا أصبحنا مجرمين في عهدك. ابق هنا وانتظر مصيرك. ثم تمرّ مجموعة من الجنود، فيقولون له: نحن أيضاً لن نسعفك. لماذا نسعفك؟ نحن نكرهك ونريد الانضمام إلى الثورة، ولكننا رأينا ماذا حدث لرفاقنا الذين تجرّؤوا وسبقونا وانضموا إلى الثورة. طبعاً أنت أول من يعلم ماذا حدث لهم ولأهاليهم. ابق هنا لن نساعذك. ثم يمرّ مهاجر في الغرب، ويقول له: أكثر ما يجبرني كيف أنك درست في بريطانيا، وما زلت تحمل هذه العقلية، وهذه النفسية. ابق هنا وانتظر مصيرك. ثم يمرّ موظف دائرة حكومية، ويقول له: أنا لن أسعفك. لأنني تعودت على ألا أفعل شيئاً إلا إذا دفع لي «برّاني». وأنت لا تبدو في حالة تسمح لك بأن تدفع شيئاً. ابق هنا وانتظر مصيرك. ثم يمرّ أستاذ مدرسة ويقول له: أنا لن أسعفك. أنت تجبرني على تعليم الأطفال أن يبتوك أنت وحكمك وحزبك، لكننا نكرهك، ونكره حكمك وحزبك. لقد مللناك، ومللنا وعودك الزائفة التي لا تتحقق ولن تتحقق. مللنا صورك وصور إخوتك وصور أبيك على الكتب المدرسية.

ثم يمرّ أحد الجولانين، ويقول له: أكثر ما أخشاه هو أن

توافق إسرائيل على إعادة الجولان إلى سوريا وهي ما زالت تحت حكمك. ابق هنا، لن أسعفك. ثم يمرّ شرطي مرور، ويقول له: أنا أسف لا أستطيع إسعافك، لأنني مستعجل لاحق سيارة كل أمورنا نظامية، ولكن نمرتها سياحية ولا بد من أن أجد لها فتوى مخالفة كي يدفع لي صاحبها 500 ليرة. ثم أمر أنا، وأقول له: أنا أيضاً لن أسعفك. أنا معارض لك ولنظامك وحزبك. احتراماً لمن ماتوا بسببك لن أسعفك. أنا أعيش خارج سوريا منذ زمن، لكي أحنّ إليهما وأحبهما كثيراً. ومنذ اندلاع الثورة وأنا أفكر كيف أساعدها. وبما أنني لا أجد معارضة حقيقية أنضم إليهما، قرّرت أن أعارض على طريقي. كم أنت محظوظ بأن تكون المعارضة على هذه الشاكلة: غير موحّدة، غير ناضجة، ومأخوذة بشهوة الأضواء والوصول إلى السلطة. ابق هنا وانتظر فلا بد من أن شيئاً ما سيحدث.

ثم يمرّ علي فرزات، ذاهباً ليتأمل المكان الذي كان سيموت فيه وأنقذته مجموعة من العمال مرّت في الطريق. وعندما يرى بشار الأسد في هذه الحال يجرع لإنقاذه. فيسأله الأسد: كيف تنقّذني وقد فعلت بك شيئاً ما فعلت؟! فيجيبه فرزات: لقد أكلنا عيشاً وملحاً مع بعض، وأنا لا أخون العيش والملح. أنا ابن أصل وهكذا يتصرف أولاد الأصول، فتعلم.

ماذا لو أن ما حصل للرسام السوري علي فرزات حصل لِبشار الأسد؟ للحكاية أكثر من رواية.

ستمرّ مجموعة من العمال السوريين المتوجّهين إلى عملهم في مطار دمشق الدولي. سيقولون له بعد أن يستغيث بهم: لا لن نسعفك، فأنت ووالدك وعائلتك سبب فقرنا وشقاؤنا. فنحن وعلى الرغم من عملنا طيلة حياتنا ما زلنا نسكن بالإيجار، ولولا بعض السرقات التي تصح لنا في المطار وبعض أعمال التسوّل التي نقوم بها لنجبر المسافرين على دفع البقشيش لنا، لكننا متنا جوعاً. أيضاً قريبك وشريكك الذي يسيطر على كل متاجر السوق الحرّة لم يبق لنا شيئاً. لذلك لن نسعفك، مت أنت هنا أو انتظر حتى يسعفك أحد غيرنا.

بعد ذلك تمرّ مجموعة من العمال السوريين العاملين في الخليج، وهم في طريق عودتهم إلى البلاد التي يعملون فيها بعد تضيّة شهر إجازة مع أهاليهم في سوريا، فيقولون له: لماذا نسعفك؟ ماذا فعلت لنا أنت وأبوك وعائلتك؟ نحن نعمل كالعبيد في دول الخليج منذ عشرات السنين، وأنت وشيختك تسرقون البلد. ابق هنا وانتظر مصيرك.

ثم تمرّ مجموعة ضباط في الجيش، فيقولون له: لا لن نسعفك. لماذا نسعفك؟ نحن ضباط في الجيش ولكننا

على جسد | عبد الغني فوزي

من هناك أقرب الخطأ وهم يَدحرجون أجسادهم على الأدرج التي لا تنتهي يحملون ملفاتهم الإدارية ولا يحملون رؤوسهم المثقلة، المثقلة حدّ السقوط في الأقدام	التي تمشي وكفى في الانتظار يودعون فيضهم الذي ألفهم وألفوه ويتسمون في تعبهم الرخو... حتى لا تزيغ أعصابهم عن المسطرة	لولا المقيم الذي يبلّ جوعهم - ويَعيدهم إلى الحالة الأولى - في انتظان الوثيقة - لخرجوا من ريقهم قطرات... قطرات أنا مترك
---	--	--



زينب عساف

سوداوات في باص العنصرية

العام 1919 إحدى أولى النساء المليونيرات في أميركا، بعدما تحوّلت من بائعة متقلّة بين البيوت إلى بائعة منتجات العناية بالشعر، لتصبح خلال ثلاث سنوات صاحبة مؤسّسة تَبيع أكثر من 3000 موظف. المذيعة الشهيرة أوبرا وينفري، وعلى غرار جدّاتها، لم تكن طريقها معبّدة بالورود، فقد تعرّضت للاعتداء الجنسي في سن التاسعة وأصبحت حاملاً في سن الـ14، ثم فقدت ابنها الذي توفي وهو رضيع. بعد ذلك، انتقلت إلى ولاية تينيسي لتعيش مع أبيها، وهناك بدأت رحلتها الإعلامية كمذيعة في راديو محليّ، قبل أن تنتقل إلى شيكاغو لتؤسس شركتها الخاصة قبل أن تنتقل إلى شيكاغو لتؤسس شركتها الخاصة للإنتاج. أوبرا تُعتبر اليوم أغنى إفريقية أميركية في القرن العشرين، وكانت حتى وقت قريب البليونيرة السوداء الوحيدة في العالم. وقد كان لها دور كبير في انتخاب الرئيس أوباما لأنها كانت من أكثر الداعمين لحملته منذ العام 2006، وقد أشارت الاستطلاعات إلى أنها جيّرت له أكثر من مليون صوت.

أيضاً لا بد من الإشارة إلى ميشيل أوباما، رغم أنها اختارت الصف الثاني خلف زوجها الرئيس، فقد خرجت من وسط اجتماعي متواضع لتصبح محامية شهيرة. «شعوب الشرق الأوسط نؤاّقة إلى الحرّية ونحن لدينا القدرة، بل علينا واجب مساعدتها»، هذا ما قالته كونداليزا رايس تعقياً على الربيع العربي، وليتها كانت مؤمنة بما تقول، بل ليتها أخبرت عاشقها الدكتاتور بما اكتشفته - واكتشفه هو - متأخّرين.

أشعلتها النسوة. فالإفريقيات الأمريكيات هن أول من عبّ طريق الحرّية قبل رجالهن عندما بدأن بجني المال بطرق مختلفة كصنع الحلويات وبيعها أو افتتاح المتاجر الصغيرة في وقت كان الرجل الأسود لا يتقاضى أي أجر عن عمله في مزارع القطن والمصانع، ومن هذه الكوّة الاقتصادية التي فتحتها النساء راحت أفكار المساواة تزدهر. بل وحتى شتلة الصراع المباشر أشعلتها امرأة هي روزا باركس. كان ذلك في العام 1955: امرأة سوداء في أواسط عمرها استقلّت باصاً عمومياً في منتفومي بولاية ألاباما الجنوبية، إحدى أكثر الولايات عنصرية ضد الأفارقة الأميركيين في حينها، ما إن جلست حتى أمرها السائق بترك مقعدها لراكب أبيض والانتقال إلى المكان المخصّص للسود في الخلف. رفضت روزا باركس الأمر وأصرّت على البقاء في مكانها، فاستدعى السائق الشرطة ونهّ توقيفها لتصبح رمزاً من رموز حركة الحقوق المدنية للأفارقة الأميركيين. بقية القصة أن السود قاطعوا شركة النقل العام، فأصدرت المحكمة العليا حكماً بإلغاء الفصل العنصري في الباصات. اليوم نجد اسم روزا في كل زاوية من أميركا، شوارع ومدارس ومنتزهات سُمّيت باسمها. لكن روزا باركس لم تكن أيضاً أولى النساء المناضلات، فقد بدأ هذا النضال النسائي مبكراً جداً، وبطرق مختلفة، قبل نشوء حركة الحقوق المدنية في الخمسينيات حتى. والأمثلة على ذلك كثيرة، لعل أهمّها قصة مدام سي. جاي. وولكر التي أصبحت في

وصفها بـ«التّيرة السوداء»، وقال إنه فخور بابنة إفريقية وهي تُصدر أوامرها للحكام العرب. ديكتاتور باب العزيزية المخلوع لم ينف يوماً غرامه بوزيرة الخارجية الأميركية السابقة كوندوليزا رايس، حتى أنه خصّص لصورها ألبوماً. لكن الحديث عن الحب حين يتعلّق الأمر بدكتاتور، يستدعي كاريكاتور علي فرزات الذي يصوّر رجل أمن قطع أعضاء أحد المساجين قبل أن يُيكيه مشهد رومسي في التلفاز. فخر الدكتاتور الإفريقي بامرأة إفريقية وصلت إلى رأس الديبلوماسية الأميركية، يشاركه فيه كثرٌ هنا في الولايات المتحدة. لكن رايس ليست أولى الإفريقيات الأمريكيات اللاتي انتصرن على الواقع العنصري. فقد واجهت النساء السوداوات عنصرية مزدوجة؛ كونهن سوداوات وكونهن نساء، لذلك فوجئ العام 1870 بمنعهن من الانتخاب رغم إقرار حق التصويت للأفارقة الأميركيين، والسبب أن النساء الأمريكيات بجميع أعراقهن كن ممنوعات من التصويت في ذلك الوقت. وكان عليهن الانتظار خمسين عاماً لانتزاع حقهن في التعبير الديمقراطي سنة 1920.

«لقد أصبحت شيئاً: امرأة وسوداء، لأنني كنت دائماً محاطة بنساء قويات اعتقدن بأن عليهن العمل في الخارج والحفاظ على الأسرة في الوقت نفسه». هذا الكلام للكاتبة الأميركية الحائزة على جائزة «نوبل» للآداب توني موريسون يصف بدايات الثورة التي

الاشتراك السنوي: لبنان: 20 دولاراً، الدول العربية: 50 دولاراً. بقية الدول: 70 دولاراً.
المراسلات: info@alghawoon.com
موقع الفاوون: www.alghawoon.com

داعمون: سليم الصحنائي، فادي خياط، حامد العجلان، نديم ضومط، عون جابر، فارس عدنان، أحمد نعمة، أحمد أبو مطر (إضافة إلى أفراد داعمين فضّلوا عدم ذكر أسمائهم) ■ لدعم الفاوون اتصل على 009613835106

الرسوم: عبد الله أحمد
العلاقات العامّة: كارمن شمعون
الإدارة المالية: جوليا سابا
مدير التوزيع: وائل شرف الدين
مكاتب التحرير والإدارة: U.S.A 17953 Hanna
est Melvindale MI 48122 - Fon: 0013134361192
لبنان - بيروت - ص. ب: الحمرا 113
- 5626، تلفون: 0096171573886

مجلة الفاوون، شهرية، تأسست العام 2008
رئيسا التحرير
زينب عساف - ماهر شرف الدين

لوغو الفاوون: إميل منعم
تصميم الماكيت: عبر حامد
التنفيذ الفني: مايا سالم
المدير المسؤول: زينب عساف

تتمة ص 2

لحظة وفاة الدكتاتور (حلقة ثالثة)

حرمانني وطني لسنوات طويلة، بعد أن أكف عن كوني «المواطن السوري ماهر شرف الدين» لأصبح «المواطن الهولندي ماهر شرف الدين» (باعتبار أن طلبي كان في الأصل اللجوء إلى هولندا). وهكذا أمحت شخصية «المصحّح» رويداً رويداً، لتحل محلها شخصية «التائه» الذي أقسم على أن يمشي ذات يوم حافياً في شوارع غويران ليعفر قدميه بترابها كما كان يفعل في طفولته، بعد أن يعفر به أنوف الذين حرموه من بلاده كل تلك السنوات.

لقد اكتشفت
 أن الجملة التي
 ما فتئ الإعلام
 السوري يروج لها
 في تلفزيونه وصحفه
 لعالم الآثار الفرنسي
 أندريه بارو: «لكل
 إنسان وطنان: وطنه
 الأصلي وسوريا»، هي
 جملة مسروقة

سألته: لم لا تكون
 كاتباً؟ فقال
 لي ضاحكاً: ألا
 يكفيني أنني مدمن
 حتى تضيف لي مصيبة
 أخرى؟!

السابقة التي أعيد النظر فيها باستمرار، بل ذاكرتي في الطفولة. والعجيب أن هذا «التصحيح» حدث في النوم. وقد شمل حادثتين كنتُ شاهداً عليهما وأنا لا أتجاوز السادسة من عمري:

الحادثة الأولى بطلها طفل اسمه أدهم كان معي في الصف الأول من المرحلة الابتدائية، وقد خلّدت ذاكرتي بسبب هذه الحادثة التي ملّخصها أنه أهدى معلمتنا - في عيد المعلم - كلسونا أحمر! وقد ضحكنا كثيراً، أنا ورفاقي في الصف، على غياب أدهم وقلة لباقة أهله في إرسال مثل هذه الهدية.

الحادثة الثانية بطلها لصّ سرق بيتنا في حي غويران بمدينة الحسكة بينما كنا نُمضي العطلة الصيفية في مسقط رأسي بجبل العرب. وحين قبضت عليه الشرطة استدعت والدي من أجل فرز الأغراض الخاصة به لأن اللص كان قد سرق منازل عديدة. وحين راح أبي يفرز أغراضه أخذ شريطاً لأم كلثوم ليس له - بفرض «اختبار ذاكرة اللص» كما قال لنا - فاذا باللص يصرخ به قائلاً: هذا الشريط ليس لك!

الحادثة الأولى فككتُ لغزها في أحد المنامات، حيث نهضتُ منفعلًا من فراشي وأنا أقول مستغرباً: كيف لم أفكر في هذا! فقد حلمتُ في تلك الليلة بحادثة تعود إلى أكثر من عشرين عاماً مضى، حين قامت معلمتنا بالكشف على سراويلنا الداخلية لأن كثيراً من أطفال حي غويران لا يرتدونها، وكان أدهم منهم، لذلك قامت بمعاقبته بطريقة غريبة حيث أمرته بخلع بنطلونه والوقوف أمامها بعدما أمرتنا بإغماض أعيننا! ولذلك قام أهل أدهم بإهدائنا سروالاً أحمر في عيد المعلم. في المنام الثاني أيضاً رجعتُ طفلاً صغيراً، ورأيت شخصاً وجهه مسودّ بالدخان، أخبرني بأنه اللص الذي سرق بيتنا، وقال لي: إن أباك لم يكن يريد اختبار ذاكرتي، بل أراد سرقة شريط أم كلثوم فعلاً... وأنا منعتُه!

في تلك الفترة، أواخر العام 2007، ضربني حنين مستجد إلى طفولتي في حي غويران الفقير الذي يوصف بـ«الأخطر» في مدينة الحسكة، والذي يوجد فيه السجن الذي يجمع أخطر مجرمي الجزيرة السورية. حنين إلى «مدرسة سليمان العللو» التي تعلّمتُ فيها حتى الصف الخامس قبل مغادرة الحسكة نهائياً إلى مدينة الشدادية. حنين إلى الخرابة التي كنت ألعب فيها مع «العجيان» بين القمامة والعقارب الصفراء الصغيرة. وحين عرفتُ بوجود «غوغل إيرث» كان أول ما فعلته هو البحث عن حي غويران وتحديد موقع بيتنا ومدرستي على الخريطة، ثم موقع نهر الخابور الذي تركت مياهه تذكّاراً في جسدي، هو عبارة عن حصاة في كليتي اليسرى.

والحقيقة أن مثل هذا الشعور بالحنين العارم لم يراودني من قبل طالما أنني في بيروت التي لا تبعد سوى ساعتين في السيارة عن سوريا. لكنه راح يتلبّسني شيئاً فشيئاً بعد الجلسات المطوّلة في مبنى «المفوضية السامية لشؤون اللاجئين»، حيث شعرتُ بجديّة المسألة، وبأنني على وشك قبولي كلاجئ، وبالتالي على وشك السفر إلى بلد اللجوء ومنعي من العودة إلا بجنسية جديدة، أي

(السبب، كما ظهر لاحقاً، أن الخادمة السري لانكية التي كان أهل الطفل يسومونها أبشع أنواع العذاب والإهانة، كانت تنتقم منهم عبر ضرب طفلهم عند إطعامه... ما جعله يظن بأن الضرب على الرأس هو جزء من عملية تناول الطعام).

أو قصة تلك الأم السعودية التي أكّد لها الطبيب أن جنينها يعاني نقصاً في نموّه وأنه سيولد معوّفاً لا محالة، لكنها مع ذلك رفضت الإجهاض «راضيةً بحكم الله»! (حين ساصل الولايات المتحدة الأميركية في أواخر العام 2008، أي في خضمّ الانتخابات الرئاسية، سأكتشف بأن سارة بيلين، نائبة المرشح الجمهوري جون ماكين، فعلت ذلك أيضاً! وابتداءً من تلك اللحظة سأبدأ بترتيب المفارقات في رأسي لتصويب فكرتي عن أميركا والغرب وعن تفاعل التكنولوجيا والخرافة).

بل إنني أيضاً بفضل تغطية وردت المجلة من مراسلها في فرنسا، اكتشفتُ أن الجملة التي ما فتئ الإعلام السوري يروج لها في تلفزيونه وصحفه لعالم الآثار الفرنسي أندريه بارو: «لكل إنسان وطنان: وطنه الأصلي وسوريا»، هي جملة مسروقة!

ففي خضمّ انخراط المراسل في مديح فرنسا وعروض الموضة فيها، استشهد بجملة قال إنها لتوماس جيفرسون، الرئيس الأميركي الثالث للولايات المتحدة: «لكل إنسان وطنان: وطنه الأصلي وفرنسا»!

وحين فتشتُ وتقصّيتُ عن الأمر تأكدت فعلاً بأن جيفرسون قالها بحرفيّتها عن فرنسا حين عمل سفيراً لديها في ثمانينيات القرن الثامن عشر.

يومها تذكرتُ سائراً المقالة التي كتبتها في بداياتي بـ«ملحق النهار» عن هذه الجملة، حيث قلتُ إن النظام الدكتاتوري بممارساته زادَ وزادَ على جملة أندريه بارو حتى أصبحت كالآتي: «لكل إنسان وطنان: وطنه الأصلي وسوريا... باستثناء السوريين الذين لم يعد لديهم أي وطن».

كانت مثل هذه الطرائف تُخفّف عني روتين العمل اليومي في التصحيح المملّ وإعادة صوغ الجمل واستخراج العناوين. وفي تلك الأيام بدأتُ كتابة رواية، لم أكملها إلى اليوم، بعنوان «المصحّح». أروي فيها حكاية كاتب شاب يعمل في مهنة التصحيح اللغوي، ومن شدّة وفائه وإنقائه لهذا العمل صار خطّه حين يصحّح يتحوّل بشكل تلقائي إلى خط شبيه بالخط الذي على الورقة، حتى أن الناظر يظنّ بأن الكاتب الأصلي استخدم قلمّين في الكتابة: الأسود والأحمر. لكن المسألة تحوّلت إلى أزمة حين تجاوزت إطار التصحيح في اللغة، لتصبح تصحيحاً في الحياة لكل ما يظنه هذا المصحّح خطأ في الشارع والبيت والمقهى... حتى باتت حالته لا تُطاق بالنسبة إلى عائلته وأصدقائه.

وكدتُ أن أكون أنا ذلك المصحّح المهووس، وكادت قصّتي أن تكون قصّته. فهُوسني في تصحيح «الأخطاء» من حولي جعلني أقع في سوء تفاهم دائم مع الآخرين. وفي عملي بـ«سئوب الحساء» حصلت معي مشاكل عديدة بسبب ذلك. لكن الأغرب أن هوس التصحيح لديّ امتدّ إلى الماضي أيضاً، ولا أقصد هنا مواقف